

MUSIKALISCHE STILLEHRE
IN EINZELDARSTELLUNGEN

*Die
Zauberflöte*

*Eine operndramaturgische
Studie*

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07205 975 1

VON

HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN

MT
100
M78W35

G HUGO BRUCKMANN MÜNCHEN

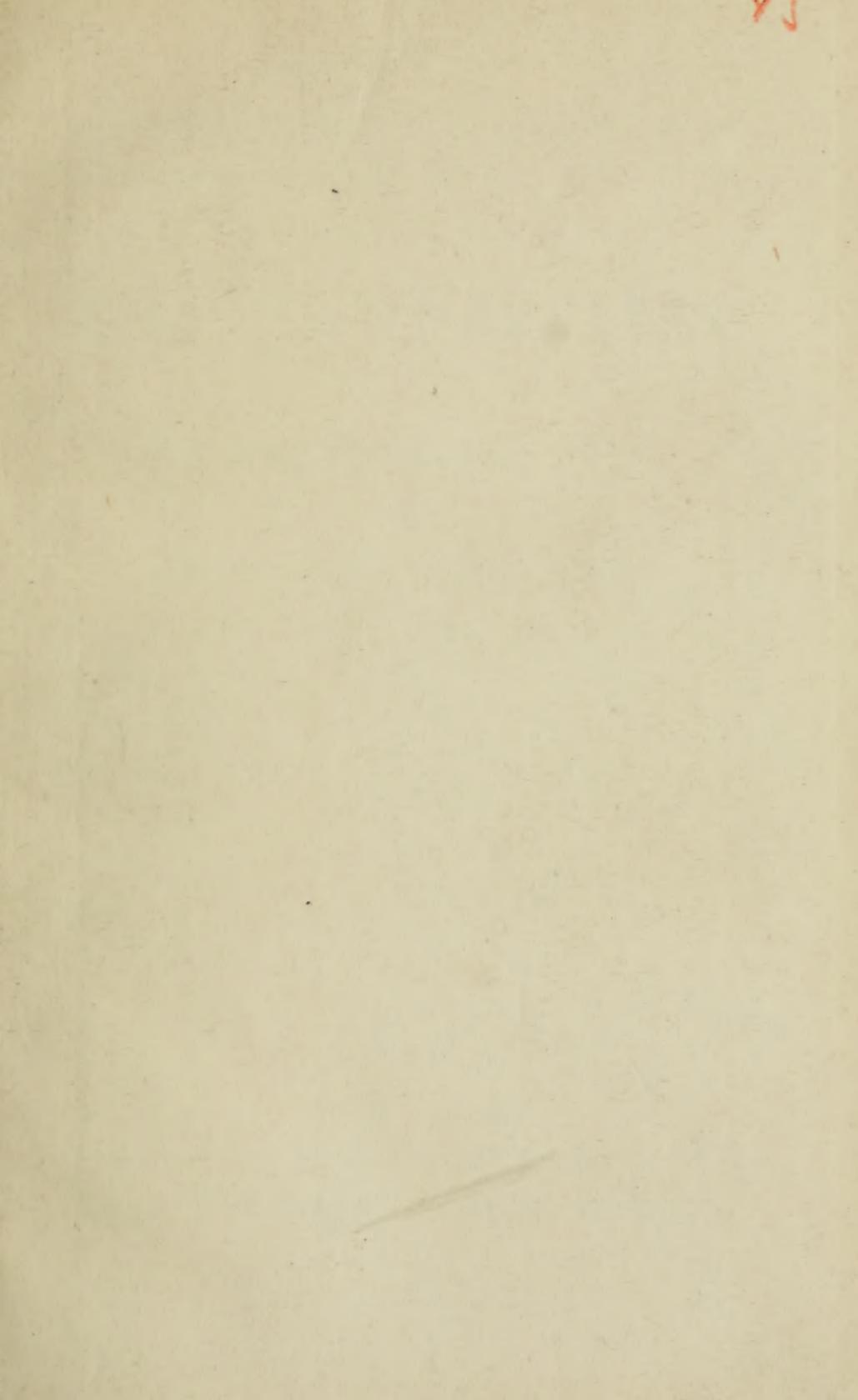
40



**EX
LIBRIS**

**POUL
HANNOVER**

HF





Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen

Nr. 1

Die Zauberflöte

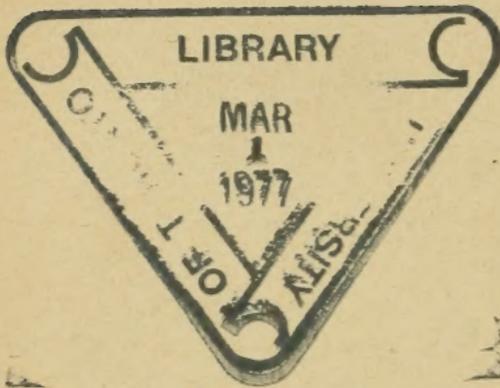
Eine operndramaturgische Studie

von

Sermann W. v. Waltershausen

1 9 2 0

Hugo Bruckmann Verlag, München



MT

100

M78W35

Vorwort

Die Anregung, Vorträge aus meinem „praktischen Seminar für fortgeschrittene Musikstudierende“ weiteren Kreisen zugänglich zu machen und in einer Serie von Einzelbändchen zu einer allgemeinen musikalischen Stillehre zusammenzufassen, geht von dem Verleger aus.

Musikwissenschaftlichen und musikhistorischen Ehrgeiz im eigentlichen Sinne besitze ich nicht. Für die Auseinandersetzung des schaffenden Künstlers mit Stilfragen und die Tätigkeit des Lehrers und Erziehers zur lebendigen Musik dürfen beide Disziplinen nur sekundäre Bedeutung als Hilfsmittel zur Erfassung des Stoffes und zur objektiven Kontrolle des Subjektiven besitzen. Der künstlerische Pädagoge arbeitet an der Entwicklung; ihre Gesetze und Notwendigkeiten in der Gegenwart zu erkennen, bedürfen wir der rückblickenden Betrachtung und der zusammenfassenden Kraft einer aus wissenschaftlicher Forschung gewonnenen Kunstphilosophie.

Meine großen Vorbilder sind die literarischen Arbeiten Webers, Schumanns und Richard Wagners. Für den praktischen Musiker ist jedes Wort dieser Meister wertvoller als die gesamten zunftgerechten ästhetischen Systeme, die fast durchweg abseits von der Realität der musikalischen Praxis geschaffen sind. Deshalb will ich in diesen Bändchen als Künstler und nicht als Gelehrter gemessen sein.

In den kritischen Auseinandersetzungen mit dem Schaffen der Gegenwart steht es mir fern vorauszu-
setzen, daß ich selbst, als Kind meiner Zeit, ihren Irr-
tümern nicht unterworfen sei. Für mich bedeuten diese
Arbeiten eine Abrechnung mit den typischen Irrtümern
der eigenen künstlerischen Vergangenheit.

München 1920.

Sermann Wolfgang v. Waltershausen

Die Dichtung

Wohl noch niemals sind über eine Operndichtung so widersprechende Urtheile gefällt worden wie über die Zauberflöte. Der Tatsache, daß dem Erfolg der Oper zuerst das Textbuch gefährlich war, daß fast die gesamte Kritik vernichtende Urtheile fällte, daß Aufführungen außerhalb Wiens erst durch die Bearbeitung von Vulpinus ¹⁾ möglich wurden, steht ein gewichtiges literarisches Zeugnis gegenüber, Goethes Entwurf zu einem zweiten Teil. Auch heute noch wird die Dichtung meistens schlechtweg als närrisches Geschwätz abgetan; wie verträgt sich dies aber mit Goethes Wertschätzung und mit der Tatsache, daß die Zauberflöte sich nicht nur als Kunstwerk, sondern auch als Repertoieroper behauptet? Noch niemals vermochte dies eine Oper mit einem schwachen Textbuch; selbst die wertvollste Musik hilft darüber nicht hinweg. Es sei hierbei nur an *Così fan tutte*, *Euryanthe* und den *Barbier von Bagdad* erinnert, von zahlreichen musikalisch hochwertigen modernen Opern nicht zu reden. Der dauernde Erfolg ist eine unfehlbare Probe auf das Exempel. Nicht nur Wertloses verblaßt; besonders der Oper, die an sich schon kurzlebiger ist als irgendeine andere Kunstgattung, geschieht oft unrecht vor der Zeit. Nur das Allerstärkste kann sich über die Wandlungen des Geschmacks hinaus behaupten. Man möchte hier einwenden, daß *Ambroise Thomas' Mignon* trotz ihrer textlichen und musikalischen

Jämmerlichkeit nicht aus dem Repertoire auszurotten ist. Zugegeben, daß hier ein besonderer Umstand mitwirkt, die reichen Möglichkeiten für die Darstellerin der Titelrolle, so kann man eben doch nicht verkennen, daß Mignon mindestens ein vorzügliches Theaterstück ist. Diese Oper wird das Alter der Zauberflöte nicht erreichen. Die Erzählung von der Minderwertigkeit der Textbücher vor Richard Wagner ist eine Bayreuther Legende. Insbesondere die musikdramatische Bühnenwirksamkeit ist durchaus nicht das markanteste Kennzeichen von Wagners Schöpfungen. Für unsere Zeiten ist ihre Nachahmung geradezu verhängnisvoll geworden. Von Figaros Hochzeit, Fidelio, Freischütz und Aida können dagegen unsere Librettisten immer noch lernen, ganz besonders aber von der vielfach verkehrten Zauberflöte, die uns, um dies vorwegzunehmen, trotz aller großen Fehler und Schwächen, als das vollkommenste Opernbuch erscheint, das jemals geschrieben worden ist. Eine Reihe von seltsamen Zufälligkeiten mag bei der Entstehung mitgewirkt haben; eine ästhetische und stilistische Betrachtung hat sich aber nur an das Endergebnis zu halten.

Wie nur allzuoft ein Kunstwerk jahrelang unter außerkünstlerischen Vorurteilen leiden muß, so hat hier die Legendenbildung um die Person des Librettisten Emanuel Schikaneder der Wertschätzung stark Abbruch getan. Die Quellen fließen nicht ganz ungetrübt. Man stützte sich lange Zeit ausschließlich auf das Zeugnis von Georg Nicolaus von Nissen, dem zweiten Gatten von Constanze Mozart, dessen Mozart-Biographie (Biographie W. A. Mozarts, Leipzig 1828, Breitkopf & Härtel) neben vielem Wertvollen auch zahlreichen Familienklatsch enthält. Schikaneder wurde vorgeworfen, daß er die

mündliche Vereinbarung mit Mozart über den Verkauf der Partitur nicht eingehalten habe. Als Schikaneder Mozart zur Komposition veranlaßte, um sich vom finanziellen Ruin zu retten, verzichtete Mozart auf ein Honorar unter der Bedingung, daß ihm der alleinige Verkauf der Partitur an andere Bühnen gesichert sein sollte. Schikaneder habe sich an diese Abmachung, deren schriftliche Fixierung unterlassen wurde, nicht gehalten, sondern die Partitur mit riesigem Gewinn an alle Bühnen verkauft, ohne Mozart auch nur einen Heller von dem Erlös zu überlassen. Mozart sei über diese Undankbarkeit mit dem kurzen Worte „der Lump!“ hinweggegangen, Schikaneder aber später, als Mozart im Sterben lag, von den Furien des Gewissens gepeitscht laut schreiend durch die Straßen Wiens geirrt²). Mozart starb am 5. Dezember 1791. Die erste Aufführung in Deutschland fand im Mai 1794 und zwar in Berlin statt. Von einem großen Erfolg und Geschäft der Zauberflöte zu Mozarts Lebzeiten kann also nicht die Rede sein. Schikaneder scheint nach Mozarts Tode seine Verbindlichkeiten als erfüllt angesehen und den Erben eine Gewinnbeteiligung vorenthalten zu haben. Dies steht aber keineswegs im Gegensatz zu den alten Vorstellungen über das Urheberrecht. Schikaneder ist also durch die geprellten Erben böswillig verleumdet worden. Das Märtyrertum Mozarts scheint überhaupt zum großen Teile auf einer Art von Verfolgungswahn zu basieren, von dem er selbst, seine Angehörigen und seine Freunde nicht ganz frei waren. Ein Beleg hierfür gibt sich aus der Zeit der ersten Aufführung von Figaros Hochzeit. Franz Nemecek, Gymnasialprofessor in Prag, berichtet, daß nach Aussagen vieler glaubwürdigen Zeugen nicht in Zweifel zu ziehen sei, daß die Sänger bei der ersten

Aufführung von Figaros Hochzeit aus Haß, Neid und niederer Kabale durch vorsätzliche Fehler sich alle Mühe gegeben hätten, die Oper zu stürzen, während doch D'Kelly, der erste Darsteller des Curzio, ausdrücklich betont, mit welcher Begeisterung Sänger und Orchester sich für das Werk eingesetzt hätten. Überall in Mozarts Briefen und denen seines Vaters und anderer finden sich Klagen über Intrigen und Mißgunst, die wohl eines realen Untergrundes nicht entbehrten, jedenfalls aber stark übertrieben waren. Mozarts künstlerisches Martyrium war kaum größer als das irgend eines anderen bedeutenden Komponisten. Geschäftliche Unfähigkeit, Leichtsinn, aber auch peinliche Noblesse in Geldsachen, waren die eigentlichen Gründe seiner ewigen Misere; dies bestätigt sich in seinem Verhalten gegenüber Schikaneder.

Auch in anderer Beziehung ist der Verfasser des Zauberflötenbuches vielfach verleumdet worden. Vor allem wurde gegen ihn immer wieder der Vorwurf des Plagiats erhoben. Die Begriffe über das geistige Eigentum und somit auch über das Plagiat waren, wie schon gesagt, am Ende des 18. Jahrhunderts noch keineswegs geklärt. In Streitigkeiten wegen Anschuldigung des Plagiats waren zahlreiche bedeutende Schriftsteller gelegentlich verwickelt. Eine glänzende Ehrenrettung Schikaneders ist seine Biographie von Komorzynski³⁾. Hier wird mit viel Scharfsinn die Behauptung widerlegt, der Zauberflötentext stamme von dem relegierten Hallenser Studenten Carl Ludwig Gieseke, Schauspieler und Chorist in Schikaneders Truppe, der bereits durch die Dichtung von Branikows Oberon bekannt geworden war und später Professor der Mineralogie in Dublin wurde. Vor allem weist Komorzynski darauf hin, daß die literarischen

und bühnentechnischen Fähigkeiten Gieseles, die seine übrigen Werke aufweisen, derartig kläglich sind, daß ihm eine Dichtung von der Kraft der Zauberflöte nicht zuzutrauen ist. Giesele, der bei der Uraufführung der Zauberflöte als „erster Sklav“ mitwirkte, verschwand einige Jahre später aus Wien. Er war Freimaurer und seine Flucht wurde mit der Verbannung des Freimaurerordens durch Kaiser Leopold II. in Zusammenhang gebracht. So wird denn auch behauptet, daß anlässlich der vielen Freimaurermotive, die in der Zauberflöte vorhanden sind und sich fast als eine Glorifizierung der Maurerei dokumentieren, Giesele aus Angst vor einer Verfolgung seine Autorenschaft verschwiegen habe. Wären aber derartige Bedenken tatsächlich stichhaltig gewesen, so könnte man nicht recht begreifen, daß Mozart und Schikaneder, die beide Freimaurer waren, ihren Namen ohne jede Scheu auf den Theaterzettel setzten. Richtig ist allerdings, daß Schikaneder Gieseles Oberon strupellos ausgeplündert hat. Es ist hier nicht der Ort, Komorzynskis Darlegungen zu wiederholen; sein Buch ist als Beitrag zur deutschen Theatergeschichte außerordentlich lesenswert, insbesondere da hier ein prinzipieller Versuch gemacht ist, den Stil großer Kunstwerke aus der Anregung durch Theaterstücke für den Tagesgebrauch zu erklären. Hierauf ist in der Theatergeschichtsschreibung bisher noch nicht genug Wert gelegt worden. Auch die historische Stellung von Beethovens Fidelio erscheint unter anderem in neuem Licht, wenn man die Dichtung aus der Perspektive der unter Einfluß der französischen Revolution entstandenen „Rettungsstücke“ betrachtet. Es zeigt sich hier immer wieder, daß das Genie nicht eigentlich erfindet, zum mindesten nicht die Äußerlichkeiten, sondern aus produktiver Kritik die in der Zeit

ruhenden, bisher unvollkommen gestalteten Anregungen zur Vollkommenheit ausprägt. Die Neuerung des Genies ist also nicht Prämisse, sondern Endergebnis seines Werkes.

Komorzynski untersucht⁴⁾ auf das sorgfältigste die Quellen und Anregungen, die Schikaneder bei dem Ausbau der Zauberflötendichtung geleitet haben und betont dabei wiederholt die sehr glaubwürdige Vermutung, daß Mozart, der ein glänzender Dramaturg war und sich früher wiederholt, insbesondere in der Zeit der Entstehung der „Entführung aus dem Serail“, seinem Vater gegenüber in Briefen geradezu prinzipiell über die Probleme der Operndichtung geäußert hatte⁵⁾, viel größerer Anteil an der endgültigen Gestaltung des Werkes zuzuschreiben sei, als man bisher anzunehmen geneigt war. Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß Mozarts Einfluß auch bei Lorenzo da Ponte für die Textgestaltung von Figaros Hochzeit und Don Giovanni nicht ohne Bedeutung war. Mozart war übrigens, wie aus manchen kleinen, in seinen Briefen zerstreuten Dokumenten hervorgeht, nicht nur sehr bewandert im sprachlichen Ausdruck, sondern auch imstande, recht gute Verse zu schreiben; es ist nicht von der Hand zu weisen, daß vielleicht der eine oder der andere Reim gerade in der Zauberflöte von seiner Hand stammt. Mozart hat sich lange Zeit mit dem Versuch einer deutschen Übersetzung des Librettos von Don Giovanni beschäftigt⁶⁾. Er trug bereits den Keim des modernen Dichterkomponisten in sich.

Für die ästhetische Betrachtung der Zauberflötendichtung ist die historische Untersuchung der Quellen unwesentlich. Sie seien also hier nur in Kürze angeführt, wobei auf Komorzynski verwiesen sein soll. Der Stoff

stammt aus dem Märchen „Lulu“ in Wielands „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet, Winterthur 1786/89, 3 Bände.“ Schikaneder hat auch für seine erste Zauberoper „Der Stein des Weisen oder die Zauberinsel“ diese Quelle benutzt⁷⁾. Auch Giesekes Oberon hat Wieland zur Quelle. Freimaurische Einflüsse sind bereits bei Wieland, der mit 76 Jahren Freimaurer wurde, zu finden. Weiterhin benutzt Schikaneder Henslers von Marinelli am 9. September 1790 gegebene Oper „Das Sonnenfest der Brahminen“ und das heroische Drama in fünf Aufzügen „Thamos, König in Egypten“ von Tobias Philipp von Gebler, sowie Terrassons Roman „Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec (Paris 1731, Amsterdam 1732, von Claudius ins Deutsche übersetzt, Breslau 1777/78, 2 Bände).“ Dieses Werk war auch die Quelle für Wielands Lulumärchen im Dschinnistan und für Geblers Stück.

In „Lulu“ hat ein Zauberer der strahlenden Fee die Tochter zugleich mit dem vergoldeten Feuerstrahl geraubt. Ein Königssohn erhält von der Fee einen Zauberring, der die Gestalt zu verändern vermag und eine Flöte, die den Menschen Leidenschaften einflößt, und dringt in der Verkleidung eines alten Musikanten (wir erkennen das uralte Motiv des Königs Rother) in den Serail des Bösewichts, um die Schöne zu befreien. Die Gewalt des bösen Hexenmeisters wird gebrochen. Auch einen Diener und Begleiter, der gleichfalls eine Braut finden soll, erhält der Prinz. Andere Märchen des Dschinnistan wurden auf bedeutame Motive ausgeplündert. So führt Komorzynski (Seite 112 mit genauer Quellenangabe) die „nächtlich sternflammende Kö-

nigin“, umgeben von fackeltragenden Damen, den lüster-
nen Mohren, das Bildnis der Jungfrau, das den Prinzen
entflammt und zur Rettung begeistert, sowie die drei
weisen Knäblein an.

Der Stoff hatte also ursprünglich den umgekehrten
Sinn als heute und war in der ersten Fassung ver-
mutlich fast identisch mit dem Oberon⁸⁾. Angeblich
wurden Schikaneder und Mozart, als bereits die Par-
titur des ersten Actes fertig war, durch den Umstand,
daß der sehr beliebte Wenzel Müller am 8. Juni 1791
unter großem Beifall im Leopoldstädter Theater eine
Oper mit dem gleichen Stoffe „Kaspar der Jagottist
oder die Zauberzither“, Text von Perinet, zur Auf-
führung brachte, veranlaßt, den Sinn der Zauberflöte
zu verkehren und Nacht und Licht miteinander zu ver-
tauschen. Komorzynski legt diesem äußeren Anlaß der
Umarbeitung, die zweifellos erst während der Kompo-
sition stattgefunden hat, wenig Gewicht bei, indem er
darauf hinweist, daß die Behandlung von gleichen
Stoffen in verschiedenen Werken in der damaligen Zeit
durchaus nicht verpönt, sondern im Gegenteil geradezu
beliebt war. Auch die geringschätzigte Bemerkung, die
Mozart über Wenzel Müllers Nachwerk einmal in einem
Brief an seine Frau⁹⁾ macht, zeigt keinerlei Erregung
über eine unbequeme Konkurrenz. Es will wahrscheinlicher
erscheinen, daß innere künstlerische Bedürfnisse Mozart ge-
zwungen haben, aus dem Reiche der Königin der Nacht
in das des Lichtes hineinzusteigen, daß sich hieraus bessere
Proportionen für das Ganze ergaben, das so überdies
einen tieferen Sinn durch die nun möglich gewordene
Apotheose des Freimaurerordens in den ägyptischen Ge-
heimkulten fand. Zweifellos ist der ganze erste Act
nach dem alten Plan, der zweite aber fast durchweg

nach dem neuen angelegt; die Anpassung des ersten an die veränderten Verhältnisse hat mancherlei Restbestände zurückgelassen. Daß diese aber kaum so ganz zufällig stehen blieben, soll im folgenden dargelegt werden.

Der Kern der alten Fassung läßt sich unschwer aus der neuen herauschälen. Gleich in der Introduction ist die Charakteristik der drei Damen auffallend. Mit keinem Wort sind sie als Sendbotinnen des bösen Prinzips gezeichnet. Die neckische Spielerei, mit der sich die eifersüchtigen Verliebten um den ohnmächtigen Prinzen streiten, muß ursprünglich lieblichen Feen zugehört gewesen sein und nicht den Nachtgespenstern des zweiten Aktes. Die Lanzen, mit denen sie die Schlange (ein altes Symbol des Bösen) bekämpfen, charakterisieren sie allerdings als jagende Amazonen, also als Dienerinnen der Artemis, der Mondgöttin, die aber als reines Symbol des Bösen trotz dieser ihrer Stellung im dualistischen Göttersystem wiederum nicht deutbar ist. Gleich im weiteren Verlauf entpuppen sie sich auch als fanatische Moralistinnen, da sie so unerbittlich streng dem unglücklichen Bramarbas Papageno für seine harmlosen Lügen ein Schloß vor den Mund hängen. Die Wahrheit ist eine Kardinalforderung des Freimaurerordens; auch Pamina, die Schülerin des Sarastro, verabscheut nichts so sehr wie die Lüge. (Papageno: „Mein Kind, was werden wir nun sprechen?“ Pamina: „Die Wahrheit, die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen!“) Ihre freimaurerische Gesinnung drücken die Damen sogar in Gestalt einer der für die Zauberflötendichtung charakteristischen Sentenzen aus: „Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloß vor ihren Mund! Statt Haß, Verleumdung, schwarzer Galle, bestünde Lieb' und Bruderbund.“ Schikaneder,

der Freimaurer, hat also ursprünglich das Reich einer guten Fee mit der Moral des Bruderbundes begabt.

Bulthaupt¹⁰⁾ hat ganz recht, wenn er meint, das wunderbarste an den drei Damen sei, trotz ihres Charakters als gute Geister, ein unverkennbarer Zug von Demimonde. Hier scheint eine Konzession gegenüber dem Tagesgeschmack oder die geplante Rollenbesetzung der ersten Aufführung bestimmend gewesen zu sein. Jedenfalls verträgt sich aber diese amoureuse Atmosphäre nicht mit den finsternen Mächten des Reiches der Königin der Nacht.

In welchem Verhältnis steht Papageno zur Königin? Er ist ein Vogelhändler; sein einziges Absatzgebiet in der Wildnis ist der Sternenpalast. Jeden Tag liefert er die gefangenen Vögel in einem Käfig ab und erhält dafür seine Nahrung. Wozu braucht die Königin diese vielen Vögel? Werden sie gerupft und gebraten (Papageno liegt diese Vorstellung nicht ganz fern, da er selbst das gleiche Ende bei Sarastro befürchtet), oder werden sie nur zum Kopfsputz geplündert? Gibt es etwa im Reich der Königin noch weitere Lebewesen mit Federkleidung? Hat die Königin der Nacht die Bekleidungsindustrie für ihre Untertanen sozialisiert? Wenn Papageno glaubt, daß man ihn rupfen werde, so ist doch wohl anzunehmen, daß er überhaupt kein Federkleid trägt, sondern daß die Federn ihm am Leibe angewachsen sind, daß er also ein Vogelmensch ist. Trotzdem ist er aber ein Vogelfänger. Er ist also ein Raubvogel und zwar offenbar ein dressierter, der wie der Falke die Beute seinem Herrn abliefert. Nun könnte man sich wohl vorstellen, daß in dem Reich einer gütigen Lichtfee Tausende von bunten Vögeln als Bierstücke gehalten werden. In das Reich der Nacht taugen sie nicht; in

der gespenstischen Finsternis könnten nur Eulen und Uhus ihr Wesen treiben.

Weniger verwunderlich will es ja erscheinen, daß die Königin in so ergreifenden Tönen den ahnungslosen Jüngling Tamino zu betören vermag. Aber die Musik vermag nicht mit dem Weibe zu lügen. Das Largo in der ersten Arie der Königin der Nacht ist der tief ergreifende Ausdruck echten Mutter Schmerzes. Wie konnte eine Frau einen solchen Ton finden, die zugleich imstande ist, ihre Tochter heute Tamino, morgen Monostatos zur Gattin anzubieten. Man beachte auch die Geschenke der Königin; Tamino und Papageno, zum Kampfe gegen die Welt des Guten und des Lichtes, erhalten beide die Waffe des Orpheus, die Musik, die alle bösen Triebe besänftigt. Die Damen sagen von der Zauberflöte:

„Hiermit kannst du allmächtig handeln,
Der Menschen Leidenschaften wandeln,
Der Traurige wird freudig sein,
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.
O, so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen wert,
Denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit
vermehrt.“

Wir sehen ja auch später, daß Tamino mit der Flöte wilde Tiere und Papageno mit dem Glockenspiel gefährliche Mohrensklaven zähmt. Die Musik ist eine der bedeutendsten ethischen Waffen des Freimaurerordens.

Endlich erhalten Tamino und Papageno als Führer auf der Reise drei Knaben zugesellt, Lichtgenien, die aber doch wohl der Königin der Nacht dienstbar sein müssen, da diese über sie disponiert. Die Knaben entpuppen sich später als höchst zweifelhafte Gesellen. Sie sind zugleich Sendboten und Gehilfen des Sarastro, also höchst ungetreue Diener ihrer Herrin. Sie intri-

gieren aber später wiederum gegen Sarastro, indem sie Pamina zum Feuer- und Wasserberge führen und so veranlassen, daß Tamino bei der Probe um sein Heldentum sich einer bedenklichen Schiebung durch die magische Kraft der Zauberflöte bedient. Ebenso stiften sie den Papageno später dazu an, mit dem Zaubermittel der Königin, dem Glöckchen, die von Sarastro verhängte Strafe zu umgehen.

Die Widersprüche häufen sich mit dem Eintritt in das Reich des Sarastro. Was veranlaßt den weisen Oberpriester zu der unglückseligen Leichtfertigkeit, den verbrecherischen, erpresserischen, grausamen und geilen Mohren Monostatos zum Hüter seines kostbaren Gutes, seines Lieblings Pamina, einzusetzen? Will er schon Pamina prüfen und durch die Reibung an der rauhen Wirklichkeit ihren Charakter festigen, wie kann er aber dann den Mohren mit solcher Macht ausstatten und ihn in seiner Abwesenheit unbeaufsichtigt lassen? Zu erklären ist dies nur, wenn man ihn als einen Puppenspieler auffaßt, der alle Fäden in der Hand hat, der alles weiß und die Geschehnisse durch magische Gewalt lenkt. Somit ist er aber nicht der Oberpriester eines heiligen Ordens, sondern ein Zauberer. Sein Name bezeichnet ihn als Zoroaster, Zarathustra; dies hüllt sein Bild in noch geheimnisvolleres Dunkel. Befremdend ist auch, daß er sich im ersten Akt auf der Jagd befindet und hierbei eines von sechs Löwen gezogenen Wagens bedient. Typisch für alle Ordensgemeinschaften der Menschenliebe ist die Heiligkeit der Tiere. Man erinnere sich hierbei an den Gral. Daß überdies die Tiere in seinem Bezirk mit den Menschen leben, beweisen die zahmen Löwen, Affen, Schlangen und Krokodile, die Tamino bei seinem Flötenspiel umschmeicheln; oder soll-

ten dies doch wohl wilde Tiere sein, da sie ja durch die Flöte gezähmt werden? Dann wäre Sarastro's Reich also ein von Bestien unlagertes Zaubergarten. Ist aber Sarastro schon ein böser Zauberer, so ist ja auch keineswegs die Moralität seiner Hintergedanken geklärt. Was sollen die wunderlichen Worte, die er an Pamina richtet: „zur Liebe will ich dich nicht zwingen, doch geb ich dir die Freiheit nicht“? Zu welcher Liebe will er sie nicht zwingen? Möchte er wirklich glauben, daß Pamina imstande sein könnte, den Mohren zu lieben? Oder aber sollte er am Ende hoffen, daß Pamina ihn selbst liebt? Wäre er also der böse Geist, der das schöne Mädchen geraubt hat, und nun in den Banden der Liebe seine Barbarei besänftigt, wie Selim Bassa oder gar der Drache im Märchen, der die schöne Prinzessin heiraten will? Aber Sarastro ist doch ein bejahrter Herr; sollte er wirklich glauben, daß ein holdes Kind ihn zu lieben vermag? Sollte er nicht vielleicht Pantalone sein, der auf die Ehe mit seinem Mündel und die schöne Mitgift, den siebenfachen Sonnenkreis, spekuliert? Zum Vormund der Pamina hat er sich ja mit Anmaßung selbst eingesetzt. Recht verwunderlich ist auch, daß er bei den Prüfungen, die er Tamino auferlegt, kaltblütig mit dem Tode des Jünglings rechnet. Wenig verträgt sich dieses Charakterbild mit der Urie im zweiten Akt. Oder veranlaßt ihn hier wieder die Nähe der Pamina, sich in ein mildes Licht zu setzen? Ist seine Ethik die typische moralische Hochstapelei der Verliebten? Pfaffenmoral steckt überdies in ihm, wenngleich der Zweck, durch den er die Mittel heiligt, in dem Schleier des Bildes von Sais eingehüllt bleibt.

Die Charakterzeichnung im zweiten Akt klärt sich, abgesehen von hier schon angedeuteten Widersprüchen. Als

die Umarbeitung begann, war der erste Akt fertig komponiert, der zweite nur als Libretto konzipiert, also noch in labilem Zustand¹¹). Es bleibt aber als Rest, abgesehen von der mystischen Nebenregierung der drei Knaben, die Feuer- und Wasserprobe. Nach dem alten Plane sollte die Zauberflöte den bösen Zauberer bezwingen, die wilden Bestien zähmen, dann Tamino abgenommen und durch die Sendboten der guten Fee, die drei Knaben, zurückgestellt werden, damit er das letzte Abenteuer, den Weg durch das Feuer und Wasser, zur innersten Zelle von Sarastro's Macht, zum Wiedererlangen des geraubten Sonnenkreises, siegreich bestehe. Hat sich aber Tamino zu den Prüfungen bereit erklärt, so handelt er höchst unheldenhaft, wenn er sich für die entscheidende Tat durch die Klänge der Flöte eine Eisbrücke bauen läßt. Wie kann andererseits Sarastro, der alle Fäden in der Hand hat, diesen feigen Betrug dulden?

Aus der ursprünglichen Fassung geht ohne weiteres hervor, warum die Oper den Titel „Die Zauberflöte“ führen mußte. So, wie die Dichtung heute steht, ist die Zauberflöte ein Symbol ohne Inhalt geworden und könnte mit einigen kleinen Varianten ganz aus der Handlung ausgemerzt werden; dann würden die wilden Tiere im ersten Akt verschwinden, und in der Feuer- und Wasserprobe würde die Macht der Liebe allein zum Ziele führen.

Bei sorgfältiger Prüfung des Textes kann man unschwer nahezu bei jedem Wort nachweisen, was der alten, was der neuen Fassung entstammt.

Es erscheint zunächst kaum glaublich, daß unter diesen Umständen ein einheitlicher Eindruck überhaupt zustande zu kommen vermag. Aber die Verwirrung durch allenthalben rätselhaft gekreuzte Beziehungen ist mit so viel Grazie und Laune durchgeführt, daß man den Vorwurf

eines dilettantistischen Machwerkes abweisen muß und geneigt ist, wohl weniger an einen bewußten Kunstverstand als an eine um so wertvollere künstlerische Intuition zu glauben. Solange nicht Dokumente zutage kommen, die klares Licht auf die Einzelheiten des Zusammenarbeitens Mozarts und Schikaneders werfen, läßt sich schwer auch nur eine Vermutung darüber aufstellen, wie weit gerade in diesen Umformungen der stets zu allerhand Hanswurstiaden und Eulenspiegeleien aufgelegte Mozart seine Hand im Spiele gehabt hat. Uns beschäftigt hier nur das Ergebnis.

Das Märchen bildet seine Einzelheiten aus volkstümlichen Elementen, in denen der zugrunde liegende Mythos seine lebendige Gegenwartigkeit betont. Mit der Zeit bleiben diese aus dem Aktuellen gewonnenen Symbole bestehen, während der Inhalt verblaßt, so daß uns zuletzt nur noch ahnungsvolle und rätselhafte Runen anschauen. Aber durch die dunkle Vieldeutigkeit, die sich um den Mythos kristallisiert, wird eine besondere Form von Bewegung der Phantasie, eine außergewöhnlich starke Berührung der Sphäre des Unbewußten geschaffen, die an die „Mütter“, die Ideen allen Lebens greift, ihren Zusammenhang mit den zufälligen und individuellen Einzelzügen bunter realer Geschehnisse herstellt und so den ästhetischen Erregungszustand erzeugt, den wir schlechthin das „Märchenhafte“ als künstlerisches Ausdrucksmittel nennen.

Der Charakter und die Stimmung des Märchenspielles ist in der Zaubersflöte vorhanden und zwar in so hervorragendem Maße, das wir uns bei der Aufführung an keiner Unlogik ärgern, sondern die gläubige Einstellung des Kindes in uns erleben. Die weite Entrückung der Handlung aus der Wirklichkeit in die Welt des

Spieles, also der sinnvollen Sinnlosigkeit, gibt denn vor allem Schikaneders Dichtung die besondere Eignung zur Musik. Wenige mit höchstem Kunstverstand ausgeführte phantastische Spiele vermögen in gleichem Maße die Phantasie zu beschäftigen. Unterschätzen wir auch nicht, daß die Fortsetzung der Zauberflöte, die Goethe in richtiger Erkenntnis dieser Werte und wohl selbst durch diese stark künstlerisch bewegt, entwarf, den Urfaust des „opernhaften“ zweiten Teiles bedeutet. Auch auf die Gestaltung des Wilhelm Meister, vor allem aber der Wanderjahre, hat Schikaneders Gedicht gewirkt. Trotz aller musikdramatischen Reformen ist heute der Reiz dieses bunt und toll durcheinandergewürfelten Spieles unverblaßt. Dieser Erkenntnis wird sich mancher Opernkomponist nicht entziehen können. Aber nachzuahmen vermag man Schikaneder nicht; dies beweist am besten, daß ein genialer Geist in seiner Natur steckt.

Die Entrückung in eine unwirkliche Sphäre ist eine Grundforderung für das Opernbuch; denn die Musik ist mit der Wirklichkeit nur durch Assoziationen locker verbunden. Sie eben ist die Idee der menschlichen Seele und soll erst durch neue Assoziationen in der Seele des Rezipierenden ihren Zusammenhang mit dem wirklichen Leben finden. Diese Erkenntnis rückt ein neues Opernbuch, Hugo von Hofmannsthals für Richard Strauß geschriebene „Ariadne“, in ein ganz besonderes Licht. Aber die unwirkliche Verwirrung ist hier mit kühler, wenn auch reicher Artistik gemacht und wirkt deshalb nicht in dem Maße überzeugend wie das gleiche Kunstmittel in Händen des naiven Schikaneder; man merkt die Absicht. Trotzdem soll hier die bewußte Abkehr von dem Verismus, der einzig mögliche Weg zur Gesundung der Opernentwicklung nicht verkannt oder minder bewertet

werden. Wenn die Musik sich mit anderen Künsten verbindet, dominiert sie von innen heraus durch die Unmittelbarkeit ihrer Gefühlsregungen und äußerlich durch ihr dynamisches Übergewicht. Die einfache Folge hiervon ist, daß der Verismus in der Oper ästhetisch unmöglich ist. Man möge auch Pfitzners Suchen auf dem antiveristischen Wege nicht unterschätzen. Die Rose vom Liebesgarten ist nicht etwa deshalb ein anfechtbares Buch, weil die Handlung phantastisch, unwirklich und rätselhaft ist, sondern weil eine intellektuelle Symbolik dominiert, der sich Schikaneder deshalb ganz fernzuhalten vermochte, weil seine Symbolik unmittelbar auf den Urquell alles Lebens, also auf den Mythos zurückgreift.

Lebensbejahung und Lebensverneinung, die Auseinandersetzung mit dem Tode in der Religion (Fortleben im Jenseits) und Erotik (Fortleben in einem neuen Individuum), das soziale Gebilde als Resultat der Arbeitsteilung und die Individualisierung innerhalb (Wille zur Macht) oder außerhalb des Sozialen (die Basis des Verbrechens) und endlich die Natur als Lebensbedingung ergeben die Komponenten des Kräftewiderstreites, aus denen Resultanten zu bilden der ewige menschliche Arbeitsstoff ist. Hier gestaltet die Phantasie Grundsymbole und mit ihnen die Keimzellen der Kunst. Sie sind frei von den zufälligen Gestaltungen und Beschränkungen der Einzelkonstellationen, also rein typische Menschlichkeit, und zwar, von der ersten Verbindung zwischen reiner Lebensspannung und Vorstellung an, bereits Urkonflikte. Eben dieses letztere nennen wir Mythos.

Hier liegt aber der zweite Kardinalpunkt. Jede gute Operndichtung basiert auf dem Mythos; denn die Musik ist Ausdruck der Ideen des Lebens und ihrer konfliktbildenden Verkettungen und Gegenüberstellungen. Diese

Erkenntnis ist im wesentlichen Eigentum Richard Wagners. Die Grundelemente des Mythischen sind bei allen Völkern dieselben und führen deshalb stets zu den gleichen Urtypen der Fabelbildung. Die Märchen- und Sagenforschung beweist, daß es nur eine beschränkte Zahl von Stoffen gibt. Die Orpheussage, die Hero- und Leandersage, der Schwanenritter, Faust und sein weibliches Ebenbild Ilsebill, Don Juan, Romeo und Julia (eine alte Erinnerung an den aus Zuchtwahlgründen notwendigen Frauenraub aus befeindeten Stämmen), die Verführung oder Versuchung durch den Teufel (Freischütz), die Erlösungssage (Der fliegende Holländer), der Tannhäuser, Dornröschen oder Brunnhilde, endlich der soziale Kampf und die Schelmenmär (Figaros Hochzeit) und andere basieren auf solchen mythischen Ursymbolen. Daß Ödipus mit in diese Welt gehört, hat Freud nachgewiesen¹²). Auch die übrige tragische Stoffwelt der Griechen ruht fast durchweg auf ähnlichen Fundamenten. Orestes (die Heiligkeit der Ehe), Meleagros (der Konflikt des Übermenschen mit der sozialen Ordnung), die Ilias (der Gedanke des Völkerrechtes), Odysseus (Faust, fliegender Holländer und Peer Gynt in einer Gestalt), die Adonissage (Baldur, Frühling und Herbst) beweisen dies. Die gesamte griechische Kunst lebte vom Mythos; aber auch die des Christentums ist hiervon nicht wesensverschieden. Unsere Zeit hat keinen Mythos mehr; darum, nicht aber wegen des unmalerischen und prosaischen Kostümes, ist eine auf den modernen Menschen basierende Oper unmöglich. Auch die Renaissance besaß keinen Mythos; die Opernkomponisten sollen sich deshalb vor dem Intellektualismus der Renaissancestoffe hüten. Alle Opern, die nicht auf dualistischem, faustischem, sozialem oder erotischem Mythos basieren, sind unfruchtbar. Eine be-

sondere Stellung nimmt die Opera buffa ein, die nachweisbar nur unter ganz besonders glücklichen Zufällen gelingt und im Wesen des Humors selbst, nicht im Stoff, auf mythische Urelemente zurückführt. Vielleicht gibt es außerdem noch einen selbständigen nationalen Mythos. Er ist jüngerer Herkunft und beruht im Kern gleichfalls auf Ursymbolen. Ich erinnere an Barbarossa, die Idee des verkehrten deutschen Gedankens. Grundlage ist hier die Urtragik des arktischen Menschen. Die Germanisierung des Christentums ist identisch mit der Friedensidee. Das deutsche Volk ist das prädestinierte Friedensvolk und doch durch sein Klima, durch die Sehnsucht nach besseren Lebensverhältnissen, nach Wärme und Licht, durch den Hang nach dem Subtropischen, nach Italien, ewig verdammt Kriege zu führen. Auch hier ist also der Dualismus von Nacht und Licht zu erkennen.

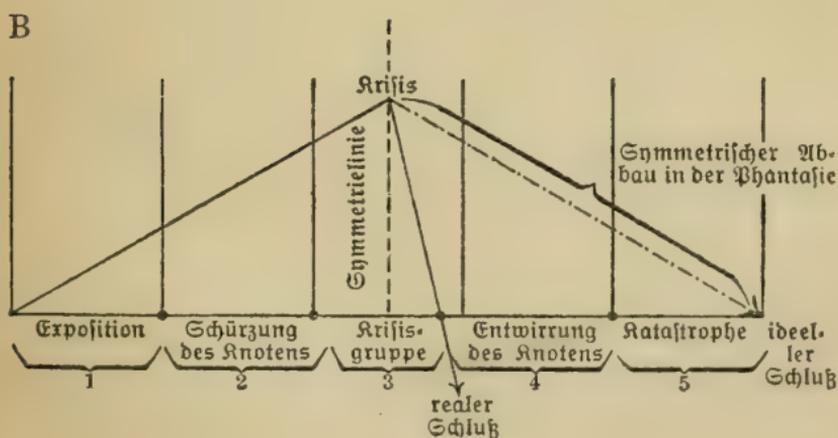
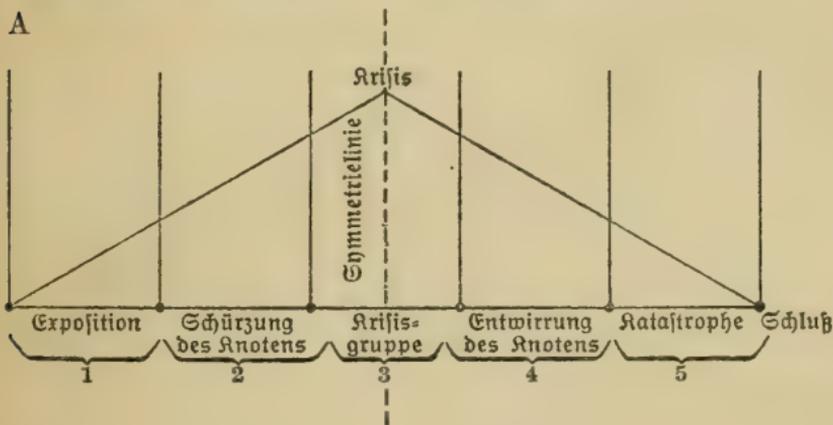
Ich hatte den mythischen Grund von Don Juan und Figaros Hochzeit schon erwähnt. Die Entführung aus dem Serail ist Oberon oder König Rother, der alte Brautraubmythos. Così fan tutte ist wegen des Mangels an Mythos (die Erotik entbehrt hier des ethischen Kernes), troß aller köstlichen Musik nicht lebensfähig. Don Juan ist Meleagros, Figaros Hochzeit die Revolutionsoper, und die Zauberflöte endlich in reinster Form der Dualismus selbst. Die Erkenntnis der Bedeutung dieses mythischen Kernes mag der entscheidende Beweggrund zur textlichen Umgestaltung gewesen sein.

Während die Entrückung in die Unwirklichkeit an sich bereits die beste Voraussetzung für die Entfaltung des musikalischen Ausdrucks bedeutet, schließt der Mythos vollends das tiefste Wesen der Musik auf, weil er selbst Idee ist und gerade durch seine Gestaltung im Ton letzte und höchste Abstraktion von der Welt der Vorstellung wird.

Wenn so die Stoffgebiete umschrieben sind, die im Drama einen musikalischen Inhalt auslösen, so bedarf es hier einer weiteren Betrachtung der Voraussetzungen zum natürlichen Bau der musikalischen Form. Die formalen Grundbedingungen sind allen Kunstgattungen gemeinsam; nur das Ausdrucksmaterial gibt ihnen eine besondere Gestalt. Immer bestimmen die grundlegenden Bedürfnisse nach Symmetrie, Entwicklungslinie, Gliederung und organischem Bau die Ausdrucksgestalt der Phantasie.

Das Problem der Symmetrie wirkt sich vor allem in der künstlerischen Einzelarbeit aus und erscheint in der Dichtung der Zauberflöte im wesentlichen vorgearbeitet durch den guten volksliedmäßigen, strophenartigen Bau der einzelnen Gesänge. Weiterhin ist hier bedeutsam die Gruppierung von Klimax und Antiklimax in den einzelnen Szenen. In den Künsten, deren Linie in der zeitlichen Folge verläuft, äußert sich das symmetrische Bedürfnis im gesetzmäßig gebildeten Wechsel von Spannung und Entspannung; dieses Prinzip pflanzt sich vom Kleinen zum Großen in erweiterter Gegenüberstellung fort, wird aber endlich in der Entwicklung des Ganzen durchbrochen aus dem Bedürfnis nach der großen Steigerungslinie und dem dadurch bedingten Klärungspunkt kurz vor dem Schluß. Eine alte Regel des Dramas, die fünf Akte vorschreibt, verlangt den Wendepunkt in der Mitte des III. Aktes, also in dem symmetrischen Teilpunkt. Ein Musterbeispiel hiefür ist Wallensteins Tod. Dies ist aber nicht der ausschließlich mögliche Verlauf. Die Form ist stets ein Kompromiß aus ihren vier ästhetischen Kardinalforderungen; somit ist die Symmetrie des Ganzen nur dann zu wahren, wenn die Hauptlinie gleichfalls einen symmetrischen Verlauf nimmt. Tatsächlich ist lez-

terer stets vorhanden; in vielen Fällen wird er aber nicht real ausgeführt, sondern baut sich im Abklingen der Handlung, in der Phantasie des Rezipierenden über den Schluß hinaus, um so die Symmetrie zu vollenden. Der steile Abstieg nach dem Klärungspunkt ist in diesem Falle demnach nur scheinbar. Immer bleibt das Grundschema der Tragödie aus der Urform die Fünffaktigkeit, Exposition, Schürzung des Knotens, die Gruppe um die Krisis, die Entwirrung des Knotens und die Katastrophe bestehen. Der dramatische Verlauf kennzeichnet sich also schematisch dargestellt, in zwei Typen:



Den Typus B. haben wir in der Zauberflöte vor uns. Die Krisis liegt in der Feuer- und Wasserprobe. Die äußere Lösung ist in den folgenden Szenen gegeben, die innere Lösung der Konflikte zwischen Nacht und Licht baut sich ideell darüber hinaus symmetrisch ab. Nicht umsonst geht Goethes zweiter Teil von der Voraussetzung aus, daß eine Entscheidung zugunsten des Reiches des Lichtes tatsächlich gefallen, der Kampf zwischen Gott und Teufel um die Seelen Tamino und Pamina aber nicht abgeschlossen ist. Uns interessiert aber hier, da es sich um den Kampf zweier Prinzipien handelt, nur die prinzipiell entscheidende Krisis, während das eben angeführte Wallensteindrama auf den Aufstieg und Sturz des Helden, also auf die Entwicklung seiner Größe und seines Niederganges eingestellt ist.

Wir scheint der zweite Typus die prädestinierte Form der Oper zu sein; die Musik ist nicht im gleichen Maße des Abbaues wie des Aufbaues fähig, und zwar im ausgesprochenen Gegensatz zur Dichtung. Dies beruht auf dem Wesen der Dynamik, die aus primären psychologischen Ursachen viel mehr zur Steigerung als Senkung neigt. Jede Mischform von Dichtung und Musik hat ihren äußeren Höhepunkt nicht in der Mitte, sondern gegen den Schluß, weil die musikalische Dynamik, wenn sie einmal ihren Höhepunkt erreicht, zugleich die ästhetischen Reizmittel erschöpft und dann nur noch den Kontrast der Ruhe, nicht aber einen analogen Abbau in die Ruhe zuläßt, ohne die Kraft ihrer Wirkung einzubüßen. In der Dichtung, bei deren Steigerungsverhältnissen die Dynamik eine ganz andere Rolle spielt, sind deren Voraussetzungen hier durchaus anders gelagert.

Mit diesen Ausführungen ist mit dem symmetrischen zugleich das Prinzip der Entwicklungslinie festgelegt.

Jedes Kunstwerk verlangt ein Ergebnis, das erhabener als der Anfang ist, die Katharsis des Tragischen. Aus dieser Erkenntnis heraus wird auch ersichtlich, warum sich durch die Vertauschung von Gut und Böse in der zweiten Fassung der Zauberflöte bessere Proportionen ergaben. Möglich wäre ja die ursprüngliche Form auch gewesen. Jetzt erschließt sich aber vom ersten Finale die Größe des Lichtreiches mit steigender Gewalt, die Nacht wird zum Gegenspiel, das von Szene zu Szene mehr in den Hintergrund gedrängt wird, während nach der ursprünglichen Fassung sein stetiges Anwachsen bis zur Krisis zwar rein dramatisch vielleicht ebenso wirksam musikalisch aber nicht so fruchtbar gewesen wäre. Die Dunkelheit hätte einen zu großen Raum eingenommen; so hätte das Endergebnis, die hohe freimaurerische Ethik, nicht bereits von Beginn den Rahmen zur vollen Auswirkung auf das Ziel besessen. In der Dichtung können ethische Pointen überraschend als Klärungsergebnis hervorspringen; die Musik braucht aber im Gegensatz zu solcher in einem einzigen Augenblick möglichen Gedankenverbindung, die für die poetische Katharsis genügt, einen breiten Raum zur Entfaltung ihres Ausdrucksinhaltes, da ihr Material nicht der Gedanke, sondern die melodische Expansion ist.

Dem dritten formalen Grundprinzip, der Gliederung, ist in der Zauberflöte hervorragend Rechnung getragen. Gliederung ist entweder Zäsur oder Kontrast, oder aber auch beider Kombination. Die stärkste Zäsur auf der Bühne ist der Vorhang. Die musikalische Form der Zauberflöte entspringt aus den szenischen Bildern und ist innerhalb dieser durch den Dialog in Unterteile gegliedert. Die Verbindung von musikalischen Nummern durch das Sektorezitativ ist eine formale Verirrung.

In den meisten alten italienischen und französischen Opern nimmt das Rezitativ einen viel breiteren Raum ein als die Musiknummern selbst und gibt sich daher als ungegliederte Monotonie. Aber auch die Verbindung von Musik und Dialog ist keineswegs eine ideale Lösung. Gegenüber früheren Singspielen erscheint der Dialog in der Zauberflöte erheblich gekürzt; ein entscheidender Fortschritt wird weiter auf diesem Wege durch die letzte Fassung des *Fidelio* von 1814 gemacht, wo der Dialog nur das zum Verständnis der Handlung Notwendigste bringt und eben die nötigen Einschnitte erzielt, die wiederum jeweilig die gliedernden musikalischen Schlüsse bedingen.

Da sich aber die Zäsur fast immer mit dem Kontrast verbindet, können beide nicht gesondert betrachtet werden. Wo Wagners große Linie die Zäsur verschmähren muß, tritt der Kontrast um so stärker in sein Recht und vollendet die Gliederung. Das einzige Musikstück von ganz großen Proportionen in der Zauberflöte ist das erste Finale. Auch hier ersetzt Schikaneder, da die Schlußentwicklung des Aktes einen weiten und geschlossenen symphonischen Bogen verlangt, die fehlende Zäsur durch den Kontrast. Dem Terzett der drei Knaben folgt die Szene des Sprechers. Eine ideelle Verbindung ist zwar vorhanden; aber das äußere Geschehen, vor allem die Gegenüberstellung von Ensemblegesang und Rezitativ zeigt hier die Möglichkeit, den gleichen Inhalt nicht nur gesteigert, sondern auch kontrastiert durchzuführen. Der Sprecherzene und ihrem Abbau in die geheimnisvollen Chöre aus dem Innern der Tempel folgt Tamino's Flötensolo, ein Ruhepunkt im Idyll, dann das Fluchtduett von Pamina und Papageno, das wieder in sich einen kontrastierenden Mittelteil in dem Auftritt des Monostatos,

das Glöckchenspiel und den Tanz der Mohren enthält. Die Flucht selbst kommt durch den möglichst starken Gegensatz, ihre endgültige Vereitlung im Auftritt des Sarastro zum Stillstand. Sarastros Szene, umrahmt von zwei Chören, enthält selbst im Kontrast die Auseinandersetzungen des Oberpriesters mit Pamina und Monostatos. Aller Wechsel ist aber durch die Steigerung des dramatischen Tempos und der inneren Spannung zu einem Ganzen zusammengehalten, also linear gebunden.

Die vier ästhetischen Grundpfeiler der Form ergeben diese selbst nur in ihrer Vereinigung. Wie der bunte märchenhafte Wechsel aus symmetrischen Antithesen, Nacht und Licht, heroischer und buffonischer Handlung gespeist wird, so hält die Linie Zäsuren und Kontraste organisch zusammen. Der Introduction des I. Aktes, die Licht und Nacht in Tamino und den drei Damen exponierend gegenüberstellt, folgt das einführende Lied des Papageno, diesem die Arie Taminos und endlich dieser Entfaltung des Lichtes die volle Aufschließung der Nachtwelt in der Arie der Königin. Damit sind die Kontrastmöglichkeiten zunächst erschöpft, so daß nun das Quintett Nr. 5 ein Nebeneinander der Heroen und Buffonen bringt und zugleich durch die Abschiedsstimmung das Ganze rundet. Dieser ersten Hälfte des ersten Aktes ist die zweite, das Finale gegenübergestellt, dem Reich der Königin der Nacht das Sarastro. Der Kontrast ist in weicher Linie überbrückt durch die Exposition der mit Nacht und Licht gleich innig verknüpften Pamina. Eine lebhaft bewegte Szene, gleichfalls gemischt aus heroischen und buffonischen Elementen, steht dem zärtlichen Ruhepunkt des Duettes Nr. 7 zwischen Pamina und Papageno wiederum antithetisch gegenüber. Im II. Akt vollzieht sich der Wechsel ähnlich. Das erste Bild bringt die Beratung der Prie-

ster, das zweite die Einflüsterungen der Damen, also wieder im Kontrast von Licht und Nacht. Die Szene im Garten (die Arien Nr 13 – 15) bringt in organischem Zusammenhang des Buffos Monostatos höchste Entfaltung, die gewaltigste Emanation der Nacht in der Arie der Königin und, gegenüber der inneren Einheit beider im Prinzip des Bösen, Sarastros ethischen Gipfel. Mit dieser Szene sind Tamino und Papageno verlassen; sie erscheinen jetzt aufs neue führend, und zwar insofern des verbindenden Zurückgreifens auf die drei Knaben unter verstärktem Kontrast. Der sich verdichtenden Liebeshandlung in Paminas Arie folgt die abgeklärte Weisheit des großen Priesterchores Nr. 18 und dem Trennungsschmerz der Liebenden Papagenos Girren um sein Weibchen; darauf bringt das zweite Finale eine Reihe fest umrissener Bilder, die in sich wieder die prachtvollsten Gegensätze enthalten, Paminas Wahnsinnszene mit der wunderbar feinen Erhitzung der dramatischen Atmosphäre, die große Feuer- und Wasserszene, Papagenos und Papagenas Vereinigung, den letzten großen Kampfversuch der Nacht und endlich die Schlußapotheose im Sonnentempel. Trotzdem herrscht nicht einen Augenblick störende Überbuntheit, da gerade durch die Verschärfung der Kontraste die dramatische Handlung und somit das Wesen der Linie sich vereinheitlicht. Die einzige Schwäche im Aufbau des Buches ist vielleicht darin zu erblicken, daß nach der Krisis, wo alles zum Schluß drängt, Papageno und Papagena behagliche Weitschweifigkeit finden¹³⁾. Die Buffohandlung ist zweiter Ordnung und müßte gegen den Schluß entweder sich auf das innigste mit der Haupthandlung verbinden, was als das Ideal anzusehen wäre, oder stärker zurücktreten. Immerhin hilft eine köstliche Intuition über den toten Punkt in so glück-

licher Weise hinweg, daß man diese Szene nicht missen möchte.

Das Organische ist nicht Komponente des Formalen, sondern das Wesen der Form selbst und Resultante von Symmetrie, Gliederung und Linie. Organisch ist eine Erscheinung dann, wenn ihre einzelnen Teile in einer aus der Rücksicht auf das Ganze bestimmten geordneten Beziehung zueinander stehen, wenn das Einzelne wie in einem Räderwerk seine Bedeutung erst im Zusammenschluß des Ganzen erhält. Gliederung und Linie sind Gegenpole; sie vereinigen sich aber im Organischen, wenn Kontrast und Zäsur die Eindringlichkeit der linearen Spannung steigern und die Linie die Willkür des Trennenden harmonisch bindet. Die Symmetrie ist eine organische Antithese. Ihr Kontrast wird durch die Zäsur erhöht, die Gliederung aber durch den symmetrischen Bau organisch, da die Resultante von beidem eine Ordnung der Druckrichtung, also wiederum eine Linie ist.

Die Anwendung dieser Leitsätze auf die Betrachtung der Struktur der Zauberflöte ergibt unmittelbar die Erkenntnis, daß die Forderung des Organischen hier im höchsten Maße erfüllt ist. Wie stark die einzelnen Formelemente sich durchdringen, geht vor allem daraus hervor, daß vollkommene symmetrische Ordnung im Spiel und Gegenspiel vorhanden ist. Um ein die Linie bestimmendes Zentrum, das Liebespaar Tamino und Pamina, gruppieren sich einerseits Sarastro, der Sprecher, die drei Knaben, andererseits die Königin der Nacht, Monostatos, die drei Damen. Symmetrisch stehen sich die Gestalten der heroischen und der buffonischen Handlung gegenüber (Tamino = Pamina und Papageno = Papagena), und zwar beide ihrerseits um den Kern des Tag- und Nachtkonfliktes und der sich daraus entwickelnden Prüfungen.

Die höchste Vollendung sehen wir aber darin, daß dies sich ohne verstimmende Absichtlichkeit ergibt; so ist auch das Organische im höchsten Sinne bewahrt, als weder der Inhalt die Form, noch die Form den Inhalt überwiegt, sondern beide zur innigsten Gemeinschaft verwachsen sind, und zwar in einem Grade, der für die Spekulation des intellektualistischen Literaten unerreichbar bleibt.

Inhalt und Form verbinden sich organisch mit dem Ausdrucksmaterial, der Bühne. Nie verläßt die Zauberflöte den Boden des Dramas, nie wird der Stil episch oder gar novellistisch, dagegen lyrisch nur, soweit es die Etappen des Linearen erfordern. Eine grundlegende Voraussetzung für jede dramatische Wirkung ist konsequent durchgeführte Aktivität aller für die Handlung wesentlichen Gestalten. Die Passivität ist nur als Kontrast zur Aktivität möglich, und zwar um dieser mittelbar eine stärkere Unterstreichung zu geben. In der Zauberflöte streben alle Gestalten mit Beharrlichkeit auf ihr Ziel zu. Jede Person ist, sobald sie die Bühne betritt, erfüllt von Spannung; jeder hat seine individuelle Zielstrebigkeit, und alle vereinigen sich in den beiden feindlichen Heerlagern, Tag und Nacht. Es lag die Gefahr vor, Tamino zum reinen Werkzeug der Königin herabsinken zu lassen; die starke Initiative des Weisheitssuchenden hebt ihn darüber hinaus. Reich im köstlichen Instinkt des liebenden Weibes ist Pamina, prächtig im Auswirken primitiver animalischer Vitalität sind Papageno und Papagena; Sarastro und die Königin, aber auch Monostatos und der Sprecher sind stets von lebhaftester Tatkraft erfüllt. Jeder Auftritt der Damen und Knaben hat Bedeutung im Sinne der fortschreitenden Handlung; die beiden Terzette werden nie zur Staffage. Nur die

Priesterschaft ist passiv, und zwar mit der bewußten Absicht, der Aktivität einen Hintergrund zu geben und das Ziel des Ringens, die Verklärung in der Weisheit, als festen Leitstern zu halten.

Der Zuschauer kann nur dann von Furcht und Mitleid erfüllt sein, wenn er Partei wird. Deshalb ist ein notwendiges Erfordernis des Dramas die Eindeutigkeit der Gestalten, und zwar in erhöhtem Maße, je mehr das Intellektuelle zurücktritt, je reiner der Beschauer auf das gefühlsmäßige Erfassen eingestellt ist, also vor allem in der Oper. Die Musik kann nicht lügen, sie kann nicht doppeltinnig sein, die Ironie ist ihr verschlossen, sie kann nicht einmal gut oder böse sein, sondern nur die Harmonie selbst oder die Entwirrung zur Harmonie geben. Sie bestimmt also in beiden Fällen das Gefühlsleben des Hörenden nach einer eindeutigen Richtung, und zwar nach der des Klärungsbedürfnisses. Der Strom, der so lebendig wird, bedarf vom ersten Ton an eines festen Bettes. Wir können darum ein musikalisches Drama nur erleben, wenn in uns der volle Einklang mit der Szene besteht, d. h., wenn wir von Anfang an wissen, wo die Klärungsrichtung zu suchen ist. Deshalb ist in der Oper ein nicht rein sympathischer Held unmöglich. Richard III. ist nicht komponierbar. Können wir im Wortdrama intellektuell den Antipoden des Helden subjektivieren, so schließt sich diese Objektivierung in der Oper dadurch aus, daß eben der Held Träger der musikalischen Entwicklung wird. Hieraus geht ohne weiteres hervor, daß dem Literaten ein Opernbuch niemals, dem Dichter nur dann gelingt, wenn er die Psyche des Musikers in sich umfaßt, daß also nur der Musiker selbst imstande ist, ein vollendetes Opernbuch hervorzubringen. Schikaneder, der ebenso sehr

Sänger wie Schauspieler war, hat alle Kennzeichen einer musikalischen Natur und scheint auch selbst gelegentlich musikalisch, wenn auch nur in primitiven Grenzen, schöpferisch gewesen zu sein. Ein wahrer Kern ist sicher in immer wieder kolportierten Anekdoten, denen zufolge eine Anzahl der melodischen Einfälle der Zauberflöte von ihm selbst herrühren soll.

Die Gestalten der Zauberflöte sind alle so eingeführt, daß über ihren Platz und ihre Bedeutung in der Entwicklung des Dramas nicht der geringste Zweifel erwachsen kann. Wenn auch die Königin Züge der guten Fee behalten hat und Sarastro die des Bösewichts, so treten diese doch hinter der starken Kontrastierung von Nacht und Licht, von Affektwelt und Weisheitstempel zurück, um so mehr, als unser Gefühl sofort mit dem Helden Tamino geht. Gewiß wird die Bosheit der Königin der Nacht erst enthüllt; unsere Sympathie, die sich aber in erster Linie auf das Objekt von Taminos Aktivität, auf Pamina richtet, erhält eine volle Rechtfertigung, die in keiner Weise getrübt wird. Mit prächtiger Sicherheit wird Papageno gleich in seiner ersten Szene erschöpfend charakterisiert; ebenso verhält es sich mit Monostatos und dem Sprecher. Zuerst konzentriert sich das ganze Interesse des Zuschauers auf die Liebesgeschichte; der Kontrast von Nacht und Licht rollt sich erst allmählich auf. Die Anteilnahme ist also sofort nach einer bestimmten Richtung gefangen genommen, wird aber im Verlaufe des Dramas vertieft und erweitert.

Daß der erfahrene Schauspiel-Sänger und Theaterdirektor sich überdies eine große rein theatralische Geschicklichkeit angeeignet hatte, daß er die Technik der Bühne glänzend beherrschte, erscheint selbstverständlich, ist dies aber keineswegs, da die Tatsachen lehren, daß

wir auf der Bühne nichts lernen können, wenn wir nicht natürliche Voraussetzungen mitbringen. Wie ungeschickt vielfach gerade der alte Theaterpraktiker schreibt, hat man täglich Gelegenheit zu beobachten. Wir sind in Deutschland geneigt, die Bühnenroutine gering anzuschlagen; aber sie ist ein Rohmaterial, das gerade bei uns nur in spärlicher Lagerung vorkommt und um so sorgfältiger bewirtschaftet werden muß.

Die Erfahrung zeigt, daß fast alle, sogar die besten Dramen, undankbare Rollen enthalten. Dem Bühnenkundigen ist bekannt, daß solche Gestalten Überbleibsel einer nicht ganz vollzogenen Durchknetung der dramatischen Materie sind. Bedeutungslose Staffage sollte in einer gut gebauten Handlung selbst der nebensächlichste Diener nicht sein. Undankbar bleibt eine Rolle nur dann, wenn sie ohne dramatisches Temperament gesehen ist; musterhaft ist die Belebung jeder kleinsten Episode fast durchweg bei Shakespeare. Wie die Orchesterpolyphonie nur dann klingt, wenn jede Stimme ihren Spieler fesselt, so ist auch nur dann das volle Leben der Bühne möglich, wenn jeder einzelne Darsteller sich als organisches Glied des Ganzen, als dramatisches Agens fühlt. In der Oper muß überdies den verschiedenartigen Sängertypen schon aus Gründen des musikalischen Kontrastes Gelegenheit zur Entfaltung ihrer individuellen Eigenart gegeben werden. Man half sich früher damit, daß man selbst dem kleinsten Darsteller im Laufe des Abends eine Arie zuwies, die dann vielfach gewaltsam in den Gang der Handlung eingefeilt wurde. Auch Mozarts Opern sind von dieser Schwäche nicht frei. Man erinnere sich an Basilios Eselshaut! In der Zauberflöte aber steht keine solche Verlegenheitsarie mehr. Mit geradezu verblüffender Sicherheit, in kaleidoskopartigem

Wechsel wird stets eine neue Figur oder Figurengruppe in den Vordergrund geschoben und so der vollen Entfaltung zugeführt. Die Zauberflöte hat keine undankbare Rolle, im Gegenteil, nur Paraderollen, ja man könnte sagen, fast ausschließlich Gastspielrollen. Der rein äußerliche Umstand, daß so der Eitelkeit der Sänger Genüge getan ist, hat gerade hier das Besetzen der Nebenfiguren durch erstklassige Kräfte zur Tradition gemacht. An allen künstlerisch geleiteten Bühnen wird der Sprecher vom ersten Helden- oder Charakter-Bariton gesungen. Die Rolle der Papagena ist kurz, aber trotzdem so außerordentlich reich an Möglichkeiten, Liebreiz, Schalkhaftigkeit und Laune zu entfalten, daß sich die Soubretten um das Federkleid (ich denke mir Papagena, im Gegensatz zu dem bunt gefiederten Papageien Papageno als weißen Kakadu mit einem gelben Schopf; eine ähnliche Tradition hat das Münchner Nationaltheater) geradezu reißen. Man vertiefe sich in die Fülle von Individualisierung in den Terzetten der Damen und der Knaben. Jede einzelne dieser sechs Gestalten ist eine vollwertige dramatische Partie für sich. Allerdings ist zur künstlerischen Erschöpfung gerade der Terzette eine durchaus erstklassige Besetzung schlechterdings Voraussetzung; unmöglich ist die Tradition, die zweite Dame oder gar den ersten Knaben Anfängerinnen zu überlassen. Rein musikalisches Material sind allerdings die zwei Geharnischten; keineswegs unbelebt sind aber wiederum die begleitenden Priester in den Prüfungszenen.

Der Dramatiker ist den ungeschriebenen Rechten der Darsteller unterworfen. Er hat jedem Mitwirkenden zumindest eine Szene als Tribut zu geben, in der er die Bretter beherrscht. Diese Szene ist aus dem Geiste des Rollentypus bedingt; auch dieser Umstand bestimmt

den Stil der Dichtung. Verschwinden werden die Operntypen, die schon aus dem Verhältnis zwischen Stimmvolumen und Orchesterdynamik erwachsen, niemals. Die deutsche Oper individualisiert aber reicher als die romanische; auf italienischem Boden hätten nie dem Hanswurst Federn am Leibe wachsen können.

Eine andere Eigenschaft, die den meisten Bühnenwerken mangelt, ist der Konzeption der Zauberflöte im hohen Maße eigen. Die Szenenfolge ist vollendet praktisch für die schnelle und ungestörte Abwicklung des dekorativen Teiles. Überall zeigt sich die geschickte Ausnutzung des Wechsels von kurzer und tiefer Bühne. So mochten schon zu Schikaneders Zeit die Verwandlungen verhältnismäßig glatt vor sich gegangen sein. Man vergleiche nur, wie ungeschickt die Anordnungen bei Da Ponte sind, um Schikaneders Können auch hier zu würdigen. Das erste Finale von Don Giovanni kann durch lange Verwandlungspausen zwischen Gartenszene und Ballsaal geradezu zur Katastrophe werden. Heute, wo unsere Dramatiker neu lernen müssen, praktische Gruppierungen der Bühnenbilder zu erfinden, wo, im Gegensatz zum Zeitalter Richard Wagners, dieses Problem durch den großen künstlerischen Aufschwung der Bühnenausstattungs-kunst in den Vordergrund gerückt ist, lohnt es sich auch an diesem Vorzug der Zauberflöte nicht vorbeizugehen.

Der „felsichten Gegend“ des Anfangs (kurze Bühne) folgt die Verwandlung beim Erscheinen der Königin der Nacht (tiefe Bühne). Nach dem Quintett Nr. 5 ist eine kleine Pause angebracht und stimmungsfördernd. Es folgt Paminas Zimmer (kurze Bühne) und der Hain mit den drei Tempeln (größte Bühnentiefe), in den Einzelheiten schon hinter allen vorhergehenden Dekorationen

vorzubereiten. Im II. Akt folgt dem Palmenwald (tiefe Bühne) der kurze Vorhof des Tempels, diesem der „angenehme“ Garten im Vollmondschein (tiefe Bühne), diesem wieder eine kurze offene Halle (Eingang rechts und links), darauf das zweifellos als gewaltiger Raum gedachte „Gewölbe von Pyramiden“, dann ein kurzer Garten (mit einem Prospekt im äußersten Vordergrund darstellbar), darauf die wilde Felsgegend mit zwei eisernen Toren und der Feuer- und Wasserhöhle (halbtiefe Bühne), die in der offenen Verwandlung zum hell erleuchteten Tempel sich zur ganzen Bühnentiefe weitet. Die Wiederkehr des kurzen Gartens schließt das Bild im äußersten Vordergrund ab. Einem zweiten, ebenfalls im äußersten Vordergrund möglichen Prospekt bringt der letzte Auftritt der Nachtgestalten; so bleibt Zeit genug, hinten den die ganze Bühnentiefe in Anspruch nehmenden Sonnentempel aufzubauen. So einfach dies alles erscheint, verbirgt sich dahinter eine sehr raffinierte Überlegung. Eine solche Lösung vermag nur die Intuition eines Künstlers zu finden, für den Dramatik und Theatralik zu einem unlösbaren Ganzen verbunden sind.

Schikaneder, der Reinhardt des Rokoko, mußte sich selbst von Premiere zu Premiere überbieten. Schon in den Sommern 1781 und 1782 spielte er in Graz das Soldatenstück „Der Graf von Walltron“ von Möller im Freien, „in einem Lager von 200 Zelten“. Die Offiziere erschienen dabei zu Pferd und die Gräfin Walltron kam in einem wirklichen Reisewagen angefahren. Besonders in seiner Regensburger Zeit machte sich Schikaneder durch die Massenwirkungen der Freilichtbühne einen Namen. Der Erfolg des auch hier gegebenen Walltron (27. August 1787) führte ihn zum

Verfassen eines Schauerstückes „Der Grandprofos“, das er, wie folgt, ankündigte: „Um dieses Stück noch mehr in das Licht zu stellen, sind weder Fleiß noch Kosten gespart worden. Das Lager steht ganz anders als bei Walltron, die Angriffe der Husarenposten, das abwechselnde Kanonen- und Musketenfeuer, der kriegerische Lärm vom Angriff des Feindes und der Gefahr, in die der König gerathen, nebst vielen anderen im Lager gewöhnlichen Ausritten, trocknen die Tränen ab, die man einer unglücklichen, beynah unschuldigen Frau geweint hat.“ Das geht über Reinhardt hinaus und ist bereits Zirkus Hülßen. Die Beschäftigung mit Schikaneder will glaubhaft machen, als sei eben er das Modell zum Theaterdirektor im Faust gewesen.

„Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen,
Gebraucht das groß und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.“

Diese Verse beziehen sich ersichtlich auf die Zauberflöte und ihren großen Ausstattungserfolg, der dem Bühnenleiter Goethe zu denken gab.

Hat Schikaneder nur aus Rücksicht auf den Kassensrapport des Vorstadtheaters im Stahrembergischen Freihaus auf der Wieden die Spektakeloper ausgebildet? Es will scheinen, als ob die Ausstattung überhaupt ein Bestandteil der Oper ist. Das Bühnenbild, also das Erlebnis des Auges, ist eine viel stärkere Komponente zur Musik als das Wort; die Dichtung ist nur die notwendige Bindung. Opern mit einem unscheinbaren äußeren Gewand besitzen niemals die gleiche dauernde Lebenskraft wie die Ausstattungsooper. In dieser Er-

kenntnis liegt das Elend des Opernkomponisten verschlossen. Unsere modernen Theaterdirektoren führen fast nur Opern auf, deren Ausstattung nichts kostet, deren voller Erfolg also ganz abgesehen von der Qualität schon deshalb ausgeschlossen ist. Das Publikum der Mozartischen Zeit mit seiner naiven Schaulust ließ sich die Verpflanzung der nüchternen Schauspieldekoration, des Bühnenbildes etwa im Stile der Minna von Barnhelm, in Singspiel und Oper nicht gefallen. Das Bedürfnis nach dem Augenerlebnis neben der Musik entspringt aber dem sichereren Instinkt für die Ablenkung vom Intellektualismus in der Operndramatik; die letzte Forderung ist, daß das bewegte Licht anstelle des Wortes treten muß.

Ein Wort ist hier noch über Schikaneders Behandlung der Sprache zu sagen. Gewiß stehen in der Zauberflöte törichte Verse; insbesondere die zahlreichen freimaurerischen Sentenzen werden nur dadurch erträglich, daß sie Mozarts Breite der Linie zugute kommen. Gerade wegen dieser Mängel ist denn auch die Zauberflöte gleich nach ihrem Erscheinen angegriffen worden. Abgesehen von diesen Schwächen gibt sich aber die Sprache der Dichtung als geradezu ideal für die Komposition, nicht nur wegen der volkstümlichen Schlichtheit, sondern auch wegen der Knappheit, mit der jede handelnde Person eindeutig und, ohne sich irgendwelchem Mißverständnis auszusetzen, ausdrückt, was sie will. Wenn man mit Literaten über Opernbücher spricht, so hört man immer wieder denselben Einwand: „die Sprache ist unkultiviert und banal“. Richard Wagner wird so die dichterische Potenz von der Kunst abgesprochen; der Literat kann nie begreifen, daß die Diktion der Oper ihre eigenen Gesetze hat. Das Wort muß gemeinsam

mit der Musik erfasst werden; literarische Kompliziertheit erzeugt, insbesondere da die Deutlichkeit äußerlich durch das Singen beeinträchtigt ist, peinliche und oft katastrophale Unsicherheit im Zuschauerraum. Je einfacher und selbstverständlicher, je mehr „geradeaus“ die Sprachtechnik eines Opernwerkes ist, desto leichter arbeitet der Komponist. Dieses Erfordernis tritt am stärksten hervor, wenn die Handlung fortschreitet; bedarf die Musik eines Ruhepunktes und erscheint dieser szenisch gut motiviert, so ist es ganz gleichgültig, was für Verse oben gesungen werden, wenn sie nur nicht durch falsche Präntention stören. So sind endlich auch noch Schikaneders Sentenzen brauchbar. Es soll hierbei nicht gesagt werden, daß die Sprache der Zauberflöte eine vorbildliche Lösung bedeutet. Zu steigern ist sie aber nur im Sinne einer ganz besonderen literarischen Kultur, die auf dem festen Untergrund der Operntechnik steht und die Grundsätze: Schlichtheit, Eindeutigkeit, einfachen Satzbau, schlagkräftige Prägnanz bei der fortschreitenden Handlung und bescheidenes Zurücktreten hinter die Musik auf den Ruhepunkten fest wahr.

Vielfach ist diese Lösung bei Wagner, vor allem in den Meisterängern, gefunden; vielfach erstickt aber bei ihm, der viel mehr, als die Literaten zugeben wollen, literarisch infiziert war, also zu den „Geistigen und Zivilisierten“ gehörte, der Intellektualismus mit geschraubten, dunklen Satzgebilden, Reim- und Alliterationspielereien neben den Schopenhauerianismen die szenische Wirkung. Vorbildlich ist der Text zu Carmen im französischen Original; die große sprachliche Kultur der Franzosen konnte nicht an dem besonderen Problem der opernmäßigen Wortbehandlung vorbeigehen. Unsere deutschen Libretti sind, an diesem Maßstab gemessen, entweder

dünn oder schwülstig. Die Reinigung der Schikaneder'schen Ausdrucksweise von aller Geschmacklosigkeit, also sein mit intuitiver Sicherheit erkanntes Prinzip (dem gegenüber Da Ponte ein Stümper war) vermöchte wohl den Stil der Zukunft anzubahnen. Unsere Opernkomponisten von heute lernen ihr Fach nicht; sie lernen nicht bühnengemäß deklamieren und die Singstimmen führen, sie lernen nicht bühnengemäß instrumentieren, sie haben von Operndramaturgie und Opernregie noch weniger Ahnung als die zünftigen Spielleiter. Wenn sich einmal die Erkenntnis wieder Bahn gebrochen hat, daß die Opernkomposition, wie in der alten Zeit, so auch noch heute eine besondere musikalische Lehrdisziplin ist, wird auch hier Licht werden.

Es wird kein Literat zu finden sein, vor dessen Kritik Schikaneder bestehen könnte. Der Weisheit der Kunst lacht aber die Unverwüstlichkeit der Zauberflötendichtung Hohn. Schikaneder war in seiner Art ein Genie und steht auf deutschem Boden in seinem Wesen fast ohne Rivalen.

Wer sich einmal mit dem Buch der Zauberflöte beschäftigt hat, den lassen die Gestalten nicht mehr los. Das Produkt einer spontanen Phantasie wirkt auf den Phantasiebegabten befruchtend und belebend. Das Opernpublikum besitzt auch heute noch mehr Naivität als das literarische. Goethe fühlte sich von dem Primitiven, von dem unmittelbar Inspirierten stets angezogen und hat überdies im Laufe seines Lebens viel und gründlich über das Problem der Operndichtung nachgedacht. Seine Bewunderung für das gewiß bescheidene Buch der „Entführung aus dem Serail“ bedeutet für uns ebenso einen Wegweiser, wie seine willige Unterordnung unter Schikaneder. Es gibt kein besseres Opernbuch als

die Zauberflöte; die guten zeigen aber, wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, immer die gleichen Grundsätze. Die Operndichtung vor der Zauberflöte erscheint neben Schikaneders Errungenschaft mit ihrer enormen Ausweitung archaisch. Beethoven hätte die Zauberflöte nie als eines seiner Lieblingswerke verehren können, wenn er die Dichtung abgelehnt hätte, um so mehr als er sich schroff abweisend gegen die Libretti von Figaros Hochzeit und Don Giovanni ausgesprochen hat. Bei Carl Maria von Weber sind die Einflüsse der Zauberflöte, insbesondere ihrer dramatischen Technik, im Freischütz nachweisbar, in Euryanthe zu Unrecht vernachlässigt, in Oberon schon wegen der stofflichen Verwandtschaft evident; auch Wagner hat von keinem Opernbuch soviel gelernt wie von der Zauberflöte. Der Stil der Oper, und zwar aus dem Geiste des deutschen Singspiels, erscheint hier, trotz aller unleugbaren Schwächen im Nebensächlichen, zum ersten Male rein ausgeprägt.

Einer besonderen Betrachtung wert ist die originellste Figur der Dichtung, Papageno, die sich der glänzende und beliebte Buffo selbst auf den Leib geschrieben hat. Die Plagiatschnüffler haben auch das geistige Eigentum dieser Erfindung Schikaneder absprechen wollen. Woher er die stoffliche Anregung zu der Gestalt gefunden hat wissen wir nicht. Vielleicht hat ihn der phantastische Kopfsputz, dessen sich in einigen Tälern tiroler und steiermärkische Weinbauern zum Verschneiden der Vögel bedienen, angeregt, vielleicht war der Vogelfänger eines der zahlreichen Altwiener Originale und dem Publikum wohl bekannt (was erklären würde, daß er sich mit Worten vorstellt, als sei er ein alter Bekannter). Bestimmt hat auch Wielands Dschinnistan das seine zur Erfindung dieses phantastischen Vogelwesens getan. Des

Äußerer entkleidet ist aber Papageno der alte Hanswurst, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts von den deutschen Bühnen, und so auch von der Wiener Bühne vertrieben wurde¹⁴⁾, der in Justus Möser¹⁵⁾ und Lessing¹⁶⁾ Apologeten fand und vielleicht in seinen Ursprüngen so alt ist wie das Theater selbst. Otto Driesen¹⁷⁾ weist nach, daß der Harlekin zwischen 1571 und 1589 von einem italienischen Schauspieler in Paris in die Kunstkomödie eingeführt worden ist. Flögel¹⁸⁾ nimmt an, daß der Harlekin eine römische Erbschaft sei und von dem Sklaven der Plautus-Komödie herstamme, der bereits dasselbe Kostüm trug. Die komischen Figuren und die Buffonebenhandlung sind jedenfalls in der römischen Komödie schon vollkommen ausgebildet. Der komische Diener des heroischen Herrn ist vom 16. Jahrhundert an endgültig ein Hauptmotiv der Weltliteratur geworden. Er begegnet uns in genialer Größe in Falstaff und Sancho Panza. Er ist das verzerrte Spiegelbild seines Herren, seine zweite Natur, meist seine Persiflage und Verneinung, also derselbe Geselle, der Faust im Mephistopheles begleitet:

„Ich habe deinesgleichen nie gehaßt,
 Von allen Geistern, die verneinen,
 Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
 Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
 Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
 Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
 Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.“

Der Schalk ist also der Teufel. Auch Driesen leitet den Ursprung des Harlekin vom Teufel ab, d. h. von verkehrten, vorchristlichen Kulte, indem er die Zusammenhänge mit der wilden Jagd, dem Charivari, dem Haberfeldtreiben und Verwandtem aufdeckt. Das doppelte

Gesicht des Menschen im Ernsten und Komischen beruht auf alten dualistischen Vorstellungen, der Spaltung des Individuums in Gut und Böse, in das Idealistische und Materialistische. Sowohl das Tragische wie das Komische sind Auflösungsformen der Konflikte, des Widerspruchs. Da das rein Tragische und das rein Komische nur aus höchster Idealisierung und Stilisierung entstehen, so ist die Mischung die Grundform des realistischen Kunststiles.

In der Gestalt des Hanswurstes ist der Teufel schon stark abgeblaßt; dagegen tritt der Materialismus im Gegensatz zum Idealismus um so stärker hervor. Der Hanswurst erhält in jedem Land seinen Namen nach der Lieblingsspeise des Volkes; in England heißt er „Plumpudding“, in Holland „Pickelhering“, in Italien „Makkaroni“, in Frankreich „Jean Potage“. Gefräßigkeit ist eine seiner hervorragendsten Eigenschaften, und zwar als pars pro toto, als Ausdruck der niedrigen Sinneslust überhaupt. Daß diese Figur im Laufe des 18. Jahrhunderts aus der Dichtung immer mehr verschwinden mußte, hatte seinen guten Grund. Klassische Epochen sind stets die der Ausbildung der Form und somit des eindeutigen Stilgefühls. Der Hanswurst fristete ein bescheidenes Leben weiter im Kasperltheater und anderen Puppenspielen, auf den niedrigen Volksbühnen der Vorstadt, wo er seinen Richtern und Henkern entzogen war. Er fand dann seine Rehabilitierung in der Zauberflöte. Das Motiv des komischen Dieners ergab hier Scherasmin aus Branitzkys Oberon. Den italienischen Harlekin, den komischen Diener, hatte Mozart schon im Leporello idealisiert. Nun vollzog sich auch hier der Übergang vom Italienischen zum Deutschen, und der Hanswurst erhielt sein buntschediges Kleid und

seine althergebrachten Scherze zurück. Leporello hat dieselben Eigenschaften wie Papageno. Auch er ist gefräßig, kopiert den Herrn als Karikatur und weist die für derartige Gestalten typische Mischung von treuer Anhänglichkeit und Unzuverlässigkeit auf. Im ältesten Don Juan-Drama von Tirso da Molina ist er noch unverfälscht. Auf seine Gestaltung in Mozarts Don Giovanni hat vor allem Molières Dichtung, also die französische bürgerliche Kunstkomödie, Einfluß gehabt. Schikaneder paßte ihn dem phantastischen Kostüm an und schuf so das seltsame Fabelwesen, den Tiermenschen, das reine Sinnenwesen, die Apotheose des Animalischen. An die ursprüngliche Teufelhaftigkeit gemahnt vielleicht eine halbbewußte Erinnerung, wenn Papageno Diener der Königin der Nacht, also des bösen Prinzips wird. Seine Prüfungen sind das Zerrbild Laminos im stetigen Parallelismus. Dies ist bis zu Ende durchgeführt. Wie Tamino den Tod des Heroen durch die Zauberflöte überwindet, so errettet das Glockenspiel Papageno von seinen grotesken Selbstmordversuchen.

Wie jeder Opernstoff aus dem Mythos entspringt, so steckt also auch in dem komischen Gesellen ein Mythos. Die Oper besaß aber vor allem die Möglichkeit, die Spaltung des Ernstes und Komischen zu einer neuen Einheit zu verbinden, indem sie den allgemein menschlichen Kern durch die idealisierende Wirkung der Musik herauschält. Die Musik entkleidet die Späße des Papageno des Niedrigkomischen, das ihr wegen ihres unumgänglichen starken Gefühlsinhalts nicht zugänglich ist. So wurde denn der Hanswurst auf der deutschen Bühne wieder heimisch. Leider vergaßen ihn allzubald die Romantiker. Noch einmal taucht im Freischütz Ännchen neben Agathe auf; dann verschwindet das Komische

völlig im Pathos der zweiten Epoche der romantischen Musik, um erst in den Meistersingern aufzuerstehen, hier aber nicht nur in den komischen Gesellen (Sachs und David, Eva und Magdalena), sondern in bewußter Antithese, im Kampf des Idealistischen gegen das Materialistische, des Erhabenen gegenüber dem Niedrigen, in Walthar und Bedmesser. Das gesunde Nebeneinander des Helden und des Schalken, die Möglichkeit der Erschöpfung des Menschlichen nach allen Seiten blieb aber trotzdem angefochten. Unsere moderne Oper vertrieb aus dem Ästhetizismus heraus, der von Wagner einerseits, von der Literatur andererseits her stammt, den Hanswurst aufs neue. Der komische Geselle taucht verkleidet, aber doch in köstlicher Ursprünglichkeit, noch einmal in Cornelius' Barbier von Bagdad auf. Der Ochs von Verchenau im Rosenkavalier ist wiederum Antithese. Unsere modernen Komponisten suchen jetzt die rein komische Oper, wobei sie aber vergessen, daß das ausschließlich Komische ein Spezialfall ist und also nicht im gleichen Maße zur Reinkultur gezüchtet werden kann wie das Tragische. Es ist aber auch durchaus fraglich, ob die rein tragische Oper ein Ideal ist. Der unvermischte Pathos wirkt in der Oper fast immer ermüdend. Aus dieser Erkenntnis heraus dürfte Kurwenal einige leise Züge des Hanswurstes erhalten haben. Das Komische ohne Verbindung mit der Tiefe des Gefühls ist musikalisch überhaupt unlösbar, wie denn auch die niedrige Operette sich aus Sentimentalität und dem niedrig Komischen zusammensetzt. Zum Erfassen der Menschlichkeit bedarf die Oper der vollen Entfaltung nach beiden Richtungen, also des Sonnigen und Heiteren, des stark Rhythmischen und rein Vitalen, des Naiven neben dem Pathetischen. Die Musik ist überdies an sich so stark

sinnlich und sinnbetörend, daß sie den Dualismus im Menschen stets wecken muß. Der Gedanke ist deshalb nicht von der Hand zu weisen, daß die Idealform der Oper überhaupt (nach dem alten technischen Ausdruck) die Opera semiseria ist. Ein Opera semiseria ist Don Giovanni; mit verstärkter Betonung des Komischen ist dies auch Figaros Hochzeit und wieder in anderer Gruppierung die Zauberflöte. Sollte also nicht die heiter-ernste Oper, die Opera semiseria auch das Heil und die Zukunft der modernen Oper sein?

Die Musik

Mozarts Vater ist in Augsburg geboren und der Sproß einer alten dortigen Handwerkerfamilie; die Mutter stammt aus der Gegend von St. Gilgen am St. Wolfgangsee und war die Tochter von Wolfgang Nicolaus Bertel, Pfleger am erzbischöflich salzburgischen Gericht Hüttenstein. Soweit der Stammbaum der Familie Mozarts aufgedeckt zu werden vermochte, ist Mozart rein deutschen Geblütes; aber die Einflüsse, die seinen Lehrgang und später auch die Entwicklung seines Schaffens überwiegend bestimmten, waren internationale¹⁹⁾. Durch seine Konzertreisen als Wunderknabe kam er ins Ausland und viel in Berührung mit den bedeutendsten Meistern. In Salzburg scheint er zwar bei seinem Vater mancherlei rein deutschen Ursprungs gelernt zu haben. Die Leistungen der dortigen Hofkapelle können keinen Einfluß auf seine Geschmacksbildung gehabt haben. In einem Brief an seinen Vater aus Paris vom 9. Juli 1778 bezeichnet er die Salzburger erzbischöfliche Kapelle als eine „grobe lumpenhafte und liederliche Hofmusik“. Gerade dieser Brief ist ein wichtiger Beleg für den Einfluß, den die Mannheimer Schule, vor allem Cannabich auf ihn ausgeübt hat. Die Mannheimer Schule beherrschte damals auch Paris. Die ersten stilistischen Einflüsse scheinen, schon von der ersten Pariser Reise herrührend, ebenfalls auf die Mannheimer zu führen. In London nahm sich Joh. Christian Bach,

der englische oder galante Bach, Johann Sebastians jüngster Sohn, ein um die Entwicklung des modernen Stiles sehr verdienter Mann, des Knaben an; die Söhne Bachs hatten aber mit dem Stil ihres Vaters nicht mehr viel gemein. Die erste Oper, die Mozart und zwar für Wien schrieb, war italienisch und für eine italienische Operntruppe bestimmt. Die eigentliche Ausbildung der Operntechnik vollzog sich bei ihm auf der Reise nach Italien, nachdem Glucks Lehrer G. B. Sammartini und der berühmte Musiktheoretiker Padre Martini nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben waren. Auch die ältere italienische Kirchenmusik scheint Mozart damals kennen gelernt zu haben. „Mitridate, re di Ponte“, für Mailand geschrieben, ist der reine Typus der italienischen Opera seria. Auch in den folgenden Opern: „Ascanio in Alba“, „Il sogno di Scipione“, „Lucio Silla“, „La finta giardiniera“ (für München) und Metastasios „Il re pastore“ (für Salzburg) sind durchweg vom italienischen Stil beherrscht. Bedeutsam für seine theoretische und stilistische Schulung wurde vielleicht noch Ballotti, der bekannte Theoretiker und Lehrer des Abtes Vogler. Der entscheidende Einfluß der Mannheimer Schule vollzog sich erst nach der italienischen Zeit; hier scheint sich Mozart auf seine deutsche Natur zurückbesonnen und in ihr voll gefestigt zu haben. Seine erste Oper von voller künstlerischer Bedeutung „Idomeneo“ (in München 1781 aufgeführt) zeigt sich stilistisch als eine Mischung der italienischen Opera seria, des Opernideals Glucks und des Mannheimer sinfonischen Stiles in der Orchesterbehandlung. Die melodische Eigenart Mozarts ist hier schon voll entwickelt und gibt sich als eine feste Verkettung all der internationalen Einflüsse, die seine Lehrjahre bestimmt hatten. Die deutsche Herb-

heit ist vereinigt mit der italienischen Süße und der deklamatorischen Ausdrucksfähigkeit Glucks und der Franzosen. Die deutschen Elemente verdichten sich im folgenden unter dem Einfluß eines deutschen Textes, der „Entführung aus dem Serail“. Das deutsche Singspiel führte ihn dem Geiste des deutschen Volksliedes zu. Praktische Gründe zwangen ihn, seine nächsten Opern, „Figaros Hochzeit“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ und „la Clemenza di Tito“ wieder nach italienischem Text und Vorbildern (Paisiello) zu schreiben. Die deutschen Stilelemente traten wieder in den Hintergrund, wenngleich sie sich nicht mehr verwischen ließen. Mozart hat sich mit einer deutschen Übersetzung des Don Juan-Textes beschäftigt. Daraus allein geht hervor, daß die Oper in deutscher Sprache die Sehnsucht seines Lebens war. Für den Geist der musikalischen Erfindung kann die Sprache nicht bedeutungslos sein. Das Italienische verlangt eine ganz anders geartete Behandlung der Singstimme als das Deutsche. Mozarts italienische Opern sind infolge der Leichtigkeit der Sprache auf ein schnelles und flüssiges Tempo eingestellt. Die deutsche Übersetzung verzerrt es vielfach und macht deshalb insbesondere „Cosi fan tutte“ unerträglich. Gerade in dem letzteren Werke hat Mozart sich den italienischen Buffostil in vollendetem Maße zu eigen gemacht. Die Champagner-Arie und die vielfach sehr leichtflüssige Behandlung der Szenenführung in Figaros Hochzeit ist nur unter der Voraussetzung des italienischen Parlando voll zu verstehen. Mozarts Schaffen vor der Zauberflöte enthält also einen starken Kompromiß mit dem Zeitgeschmack und den Zeitverhältnissen. Deshalb verbindet auch die Zauberflöte stilistisch mit Figaros Hochzeit, Don Juan und Cosi fan tutte wenig. Mozart knüpfte wieder, aller-

dings vom Gesichtswinkel der reifen Meisterschaft, an die Leitsätze an, die er in der „Entführung aus dem Serail“ angefangen hatte, auszubauen. An die Stelle des Rezitatifs trat wieder die Prosa, an die der Arie fast durchweg das Lied. Über die beiden Arien der Königin der Nacht, die italienisierende Stilelemente zeigen, ist später noch zu reden. Die Komposition des deutschen Textes prägte der melodischen Erfindung einen ganz neuen Stempel auf; der aus den deutschen Konsonanten bedingte breitere Fluß der Gesangslinie wird nun mit sinfonischer Kleinarbeit des Instrumentalparts durchsetzt, das dramatische Orchester, das insbesondere schon in Don Giovanni eine hohe Ausbildung erfahren hat, wird durch sinfonische Linienführung zu der Vollendung und Höhe gehoben, die nun die Entwicklung auf die Bahn des durchkomponierten Singspiels, also der Emanzipation vom Dialog aus dem Geiste primärer, musikalischer Führung der Dichtungslinie hindrängt. Fidelio wäre ohne den Vorgang der Zauberflöte nie geschaffen worden.

Als Mozart den deutschen Text fand, besann er sich also auf alles Deutsche, das in ihm herangereift war und vereinigte es in eine Brennlinse.

Es ist wunderlich, wie sehr auch das Schaffen des Genies Zeit- und Modeströmungen, herrschenden Geschmacksrichtungen, ja selbst Geschmacksverirrungen unterworfen ist. Fidelio entstammt aus Beethovens Bedürfnis, Cherubinis Wiener Lorbeeren auch seinerseits zu ernten. Die Phantasie wurde unmerklich auf den Typus der Rettungsoper, des Wasserträgers, hingelenkt, stilistische Einflüsse, wie die Cherubini-Kopie der Fidelio-Duverture in E-Dur, das Melodram und vieles andere, springen in die Augen. Auch Wagner hat unbewußt

vor Moderichtungen kapituliert; trotz allen Hasses gegen die französische große Oper hat er sich nie von Meyerbeer völlig zu emanzipieren vermocht. Selbst das Genie ist nur ein Kind seiner Zeit. Allerdings wird das Unzulängliche in seiner Hand zum Ereignis. Das Genie erkennt den inneren Kern der Mode und hebt diesen so über die Sphäre des Vergänglichen zu dauerndem Bestand empor. Wir erkannten schon bei der Betrachtung Schikaneders, daß man bei der Wertung der Stilgeschichte der großen Meisterwerke zu wenig das vom Publikum regierte und seinen Geschmack gestaltende niedere Theater berücksichtigt. Wie Mozarts Inspiration in seinen italienischen Opern der sich noch immer zäh behauptenden Opera seria Konzessionen machte, so flossen viele Elemente des nach Dittersdorf verrohten deutschen Singspiels und seiner letzten Modegestalt, des Schikanederschen Prunk- und Spektakelstücks unbewußt in die schöpferische Natur des Meisters über.

Noch stärker als die Mode beeinflusst ganz besonders den Musiker das Material, für das er schafft. Die Musik wird erst zum vollendeten Kunstwerk, wenn sie erklingt; zu Mozarts Zeiten schrieb man noch für bestimmte Aufführungsmöglichkeiten. Mozart erfand seine italienischen Opern für Sänger mit hoher Gesangkultur, während Schikaneders Truppe Schauspieler und Sänger in einer Person vereinigte, so daß die Ausübung beider Künste nebeneinander keine von beiden zur vollen Entfaltung gelangen ließ. Gewiß lag für die Besetzung mancher Rollenfächer der Schwerpunkt auf dem Gesanglichen, bei anderen, vor allem den Buffofiguren, dagegen durchaus auf der Sprache. Das Material ist also ganz anders gruppiert als bei der italienischen Oper und vielfach musikalisch weniger leistungsfähig (auch

die Chöre scheinen bei Schikaneder primitiver gewesen zu sein), dagegen bedeutend reicher nach der Seite der dramatischen Möglichkeiten. Die Zauberflöte ist also, abgesehen von einigen Nummern, im ganzen leichter zu singen als Mozarts frühere Opern und auch da, wo volle gesangliche Leistungen beansprucht werden, mindestens bequemer zu intonieren, so daß nicht derselbe hohe Grad von musikalischer Bildung vorausgesetzt wird. Wieder ergab hier das Volkslied die stilistische Schule. Vieles mochte trotzdem kaum ausführbar gewesen sein; das musikalische Genie geht immer in den technischen Anforderungen über seine Zeit hinaus. Aber der italienische Belcanto und das Parlando sind zugunsten einer rein deutschen Melodik fast ganz verschwunden. Die Koloraturen werden besonderes Ausdrucksmittel. Die neuen Schwierigkeiten entstehen hauptsächlich aus der Zusammenfügung des gesteigerten Orchesterstiles mit dem Bühnenvorgang.

Mozarts gesamte dramatische Musik ist stets von tiefstem menschlichen Empfinden getragen. Nie ist die äußere Handlung und das Bühnenbild die Triebkraft, sondern immer das innere dramatische Erlebnis der Gestalten. Der Schilderung des szenischen Vorganges steht Mozart geradezu uninteressiert gegenüber. Diese Eigenschaft ist schon in der Entführung aus dem Serail vollkommen ausgeprägt und wandelt sich im Laufe der Entwicklung kaum. Mozarts Partituren enthalten nur an einigen ganz besonderen Höhepunkten, mit der größten Sparsamkeit angewandt, dann aber mit absolutester Treffsicherheit eingeführt, illustrative Musik. Gerade die Zauberflöte hätte den Komponisten zum dekorativen Stil verleiten können. Dieser war durch die französische Oper, später verinnerlicht durch Gluck, bereits ausgebildet

und bestimmte unter anderm den Seesturm des Idomeneo. Eine Fülle von Tonmalerei hat Mozart sich bewußt entgehen lassen. Dadurch ist sein Ausdruck aber auch rein von allem Zufälligen, nebensächlich Gegenständlichen und erhebt das Drama stets in die Sphäre der Idee.

Verbunden mit diesem tiefen Erfassen des Menschlichen erscheint bei Mozart, wie bei keinem seiner Vorgänger und kaum einem seiner Nachfolger, die Fähigkeit die Gestalten allein durch den melodischen Einfall eindeutig zu charakterisieren. Diese Kunst ist bereits in Belmonte und Osmin zur Meisterschaft vollendet, im Figaro durchweg vorbildlich (man vergleiche die Partie der Gräfin und die Susannens), in Don Giovanni und ganz besonders in der Zauberflöte durch das Bloßlegen der geheimsten psychischen Unterströmungen darüber hinaus wesentlich vertieft.

Daß in der ganzen Partitur bestimmte Rhythmen und Wendungen typisch sind, daß zwar Leitmotive im eigentlichen Sinne nicht erscheinen (abgesehen von einigen Erinnerungsmotiven), aber trotzdem zwischen den einzelnen Szenen und Bildern thematische Verwandtschaften und Zusammenhänge intimerer Art bestehen, daß vor allem die Priesterschaft einen ganz besonderen melodischen Typus aufweist, der seinen Ursprung wohl in freimaurerischer Tradition hat, soll bei der Betrachtung der einzelnen Nummern untersucht werden. Kaum eine Partitur der gesamten Opernliteratur ist so einheitlich wie die der Zauberflöte. Daß dies nicht mit dem äußeren Mittel thematisch-sinfonischer Arbeit, sondern eben durch innere Zusammenhänge und Verwandtschaften erreicht wurde, beweist, daß Richard Wagners Ideal auch ohne das Leitmotiv, wohl aber nur in der Hand eines Genies, durchzuführen ist.

Von ganz besonderer Bedeutung ist die Einfachheit, mit der sich Mozarts Musik gibt. Auch hier erkennen wir Methode. Mozart war ein gelehrter Kontrapunktiker. Dies beweist seine Kammer- und vor allem seine Kirchenmusik. Abgesehen von der Ouvertüre und dem Choral zur Einleitung der Feuer- und Wasserzene enthält aber die Partitur keinerlei Gelehrsamkeit, ja nicht einmal den durchschnittlichen Grad von Kompliziertheit des Mozartischen reinen Instrumentalstils. Eine Kunstgattung für sich allein verlangt, um in der vollen Entfaltung ihrer Mittel rezipiert zu werden, schon den ganzen Menschen. Die Oper ist aber Musik, Dichtung und bildende Kunst (wenn man die Mimik zu dieser zählt) zugleich. Als natürliche Folge ergibt sich daraus, daß jede einzelne dieser drei Künste nur ein Drittel der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers für sich beanspruchen darf. Damit soll nicht gesagt sein, daß dies eine durchwegs festzuhaltende Norm ist, da in der Vereinigung der Künste gelegentlich die eine oder die andere, oder auch zwei zugleich zugunsten der dritten in den Hintergrund treten. Im ganzen muß sich aber ein Ausgleich ergeben. Deshalb ist die Oper nicht der Ort für die Entfaltung des Höchsten und Letzten der musikalischen Kunst, wie auch die Dichtung und die bildhafte Wirkung sich eine gewisse Zurückhaltung auferlegen muß. Nicht umsonst arbeitet unsere moderne Bühnenausstattungs-kunst auf die einfache Flächenwirkung hin, nicht umsonst bedarf der Operntext einer einfachen und leichtflüssigen Handlung und Sprache. Die Wirkung der Oper beruht in der Resultante und nicht in den Komponenten. Unsere klassischen Meister haben über tiefere dramaturgische Weisheit verfügt als unsere Generation. Niemals sind die großen und entscheidenden

Durchbruchsschlächten eines neuen Kunststils, soweit sie die Entfaltung einer einzelnen Kunst betrafen, in der Oper geschlagen worden. Die Musik muß hier immer in einer abgeklärten Distanz zu dem neuen und stets revolutionären Geiste der Entwicklung selbst stehen.

Nicht aber diese Erkenntnis allein bestimmt Mozarts musikdramatischen Stil, sondern auch das sichere Gefühl für die Ökonomie der Mittel als Steigerungsinstrument. Die ausgedehnteste klassische Sinfonie, die geschrieben worden ist, Beethovens neunte, hat eine Aufführungslänge von einer Stunde und acht Minuten, eine normale Oper die von zwei bis drei Stunden. Die wenigsten Komponisten sind imstande, ein ganzes Konzertprogramm zu füllen, ohne zu ermüden; dies ist auch der Fluch des Oratoriums. Der Opernkomponist muß also mehr denn jeder andere haushalten. In den modernen Partituren sind alle harmonischen, rhythmischen, deklamatorischen und instrumentalen Möglichkeiten meist schon in der ersten Viertelstunde erschöpft; so bleibt für die weitere Ausfüllung des Abends nur mehr die Wiederholung. Auch Wagner ist von diesem Vorwurf nicht ganz freizusprechen. Er besaß zwar die Fähigkeit der künstlerischen Ökonomie im hohen Maße; die riesenhafte Ausdehnung seiner Opern führte aber über das Vermögen eines einzelnen Menschen hinaus. Es verlohnt sich deshalb im einzelnen zu betrachten, wie sparsam Mozart mit den Dissonanzen, ja sogar mit den Nebendreiklängen verfährt, wie er immer wieder neue Möglichkeiten findet, eine Melodie schlicht von der Tonika zur Dominante zu entwickeln, wie schon ein außerordentliches Ereignis auf der Bühne sich begeben muß, wenn auch nur ein ungewöhnlicher Septakkord auftaucht. Dies ist ein Beispiel für viele, um zu beweisen, welche abgründige

Weisheit in der Kunst unserer Klassiker verborgen liegt, und wie unweise unsere Kunst heute geworden ist. Man soll nicht einwenden, daß Mozarts Musik uns nur heute einfach und klar erscheint; der Maßstab, der angelegt werden muß, ist der Vergleich mit dem Entwicklungsgrad, den die Harmonik, Rhythmik, Klangkunst und Ausdrucksfähigkeit bereits zu Mozarts Zeiten und in Mozart selbst außerhalb der Oper erreicht hat. Diese Sparsamkeit zeitigt ihre schönsten Früchte, wenn am richtigen Orte mit überreicher Hand verschwendet wird.

Nicht unbeachtet bleiben darf Mozarts Verhältnis zur Natur. Gerade das Textbuch der Zauberflöte ist an Naturbegebenheiten intimer und elementarer Art besonders reich. Mozart nimmt auch hiervon kaum Notiz. Die Tonmalerei von Naturereignissen war in der vor-mozartischen Oper, besonders in dem stets wiederkehrenden instrumentalen Gewitter oder Sturm vorgebildet. Mozart verschmähte diese ihm äußerlich erscheinenden Mittel fast durchweg. Es soll hierbei aber nicht verkannt werden, daß die Naturschilderung als volles künstlerisches Ausdrucksmittel noch nicht eigentlich entdeckt war. Erst langsam begann man die Natur höher zu werten als wie als Staffage des Menschen. Charakteristisch ist unter anderem, daß Albrecht v. Hallers Alpen einen ersten schüchternen Versuch darstellen, die künstlerischen Reize der Bergwelt zu erfassen. Auch dem Idylliker Joh. Heinr. Voss ist die Natur nur Umwelt, nicht aber die Seele des Menschen selbst. Die Subjektivierung und zugleich die Entdeckung der Natur, besser gesagt die Wiederentdeckung im neu eroberten Volkslied, dessen Einflüsse schon beim jungen Goethe begannen, war den Romantikern vorbehalten. Mozart war aller Zauber der Natur, den Schikaneder entfaltetete, immer

nur die Kunst des Maschinenmeisters. Man tut aber trotzdem Mozart unrecht, wenn man seine Kunst zum Kokoko zählt. Er war der typische Vertreter der Geistesrichtung, aus der die französische Revolution erwuchs, und die vor der Eroberung der Natur in Schopenhauers Leitsatz „die Welt ist meine Vorstellung“ ein bedeutungsvolleres Problem zu lösen hatte, die Wiederentdeckung der menschlichen Seele. Für Mozart war die Natur noch eine außerhalb des Menschen stehende Erscheinung und nicht ausschließlich ein menschliches Erlebnis.

Auch der Prunk und der Kontrast des Kostüms hat Mozart kaum zum Illustrieren verleitet. Aber gerade die letzte und tiefste Vermenschlichung zeugt eine gewaltige Bildhaftigkeit, die immer da entsteht, wo der künstlerische Ausdruck sich gerade vom phantasiemordenden Illustrativen befreit.

Dieses Stilprinzip führt zu einer weiteren Folgerung, zu der Möglichkeit, der bildenden Kunst in der Oper eine freie und selbständige Entfaltung einzuräumen. Sie ist hier bei weitem nicht so stark an die Musik gebunden wie bei den tonmalenden Romantikern. Der Maler kann neben dem Musiker frei wirken und schaffen, vorausgesetzt nur, daß er mit seinem Geiste wesenseins ist; deshalb gibt es kaum ein reizvolleres Problem für die Bühnenausstattung als gerade die Zauberflöte.

Faßt man diese Leitsätze zusammen, so ergibt sich, daß diese Musik, ebenso wie die Dichtung, wie kein anderes Werk geeignet ist, der Ausgangspunkt einer systematischen und theoretischen Musikdramatik zu werden; denn alle Kunsttheorie ist nur dann wertvoll, wenn sie nicht Spekulation, sondern Abstraktion ist, also unmittelbar von Werken abgeleitet wird, denen durch die starke geniale Intuition der Stempel der Vollkommenheit und,

über den Einzelfall hinaus, der prinzipiellen Lösung gegeben ist.

Es erübrigt sich nun, die Einzelheiten der musikalischen Gestaltung zu betrachten und aus ihnen die erkannten Prinzipien, ihre Durchführung und ihre Mittel nachzuweisen. Zur Verständigung für das Folgende möge der Leser einen Klavierauszug mit vollständigem Dialog²⁰⁾ zur Hand nehmen. Zum leichteren Auffinden der zitierten Stellen möge man sich der Mühe unterziehen, die einzelnen Teile taktweise durchzunummerieren, und zwar jeweilig von fünf zu fünf Takten in der Weise, daß die Zahl jeweilig auf den Taktstrich vor dem betreffenden Takt gesetzt wird. Die einzelnen Nummern würden dann stets wieder mit einem ersten Takt beginnen. So sieht also der Anfang der Ouvertüre folgendermaßen aus:

Adagio.

The image shows a musical score for the beginning of an overture. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and contains four measures of music. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains five measures of music, with a measure number (5) placed above the first measure. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

Die Ouvertüre

Mozart pflegt die Allegros seiner Ouvertüren nur ideell, ohne thematische Zusammenhänge, mit dem Drama zu verknüpfen. Musik aus der Oper selbst pflegt aber das Andante oder Adagio zu enthalten. Die Ouvertüre zur Entführung bringt die erste Arie des Belmonte, zum Moll getrübt, innerhalb der Form der italienischen Ouvertüre als Mittelsatz; so ist, da die Arie selbst in

Dur die Oper eröffnet und die Ouvertüre mit einem Halbschluß endet, die unmittelbare Verbindung zwischen Ouvertüre und Introdution gegeben, wie sie ähnlich aus der Form der französischen Ouvertüre, z. B. in Glucks Iphigenie in Aulis entsprang. Dort leitet die Arie des Agamemnon als langsamer Satz die Ouvertüre ein, während nach dem Allegro die Handlung mit eben derselben Arie beginnt. Anders liegen die Verhältnisse in Don Giovanni. Hier bringt das einleitende Andante bereits den Schluß der Oper, den steinernen Gast. Der Endpunkt der Handlung, das Ziel der Entwicklung, das jüngste Gericht wird als riesiges Motto an den Anfang gestellt. Rudolf Hans Bartsch hat in Don Giovanni die künstlerische Gestaltung des sterbenden Kokos und im Komtur die hereinbrechende französische Revolution erkannt²¹); so ist also auch Don Giovanni eine Revolutionsoper, die Auflehnung des Typischen gegen den bis zum äußersten gesteigerten Individualismus. Dem Motto blieb Mozart in seinen späteren Ouvertüren treu; es erscheint aber später in einer gekürzten, sentenzenhaften Form. So steht zu Beginn von Così fan tutte (in den letzten sieben Takten des Andante) die musikalische Formulierung, die der Philosoph am Schluß eben den Worten des Titels gibt. Auch die Ouvertüre zur Zauberflöte hat ein derartiges Motto, das nur aus drei Takten besteht und mit den drei Posaunenstößen der Priesterversammlung die Stimmung festlegt und das Milieu zeichnet. Die Fassung entspricht nicht ganz der im Drama selbst, wohl aber notengetreu ihre Wiederholung als Unterbrechung des Allegros in den Takten 97/102 der Ouvertüre. Außer in der Priesterversammlung erscheint das Motiv noch zweimal, als Einleitung der ersten Sarastrozene,

Takt 395 und 396 des ersten Finales, hier aber in der rhythmischen Form des Anfangs der Ouvertüre, dagegen in der Harmonisierung der Wiederholung, und in den Takten 510/512 desselben Finales, wo es neuerdings umgeformt die Sarastrozene beschließt. Eine wesentliche rhythmische Eigenschaft wohnt dem Thema inne, die die ganze Priestermusik beherrscht, der punktierte Rhythmus, die auf das Sechzehntel verkürzte Auftaktigkeit. Dieser Rhythmus, aus dem un schwer freimaurerische Gedanken zu lesen sind (die starke Betonung des schweren Takteiles durch den kurzen Auftakt ist das musikalische Symbol des Gefestigten und Standhaften, während der kurze schwere Takt und lange Auftakt der Ausdruck des leidenschaftlichen Affektes ist), zeigt sich auch im Terzett der drei Knaben, die mit Sarastros Welt eng verwachsen sind, zu Beginn des ersten Finales, als sie den Leitsatz des Freimaurertums Tamino einprägen „Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!“ Weiterhin charakterisiert sie den mystischen Priester gesang, dessen Thema als Schluß der Szene des Sprechers (Nr. 8 Takt 137) eingeführt wird. Auch in der Sarastrozene im ersten Finale selbst, vor allem Takt 429/430 erscheint die gleiche rhythmische Bildung, weiterhin im Priestermarsch Nr. 9, und zwar von Takt 22 an, im zweiten Terzett der Knaben zu Beginn des zweiten Finales Nr. 21, sowie im letzten Rezitativ des Sarastro, von Takt 825 des zweiten Finales an, hier allerdings als eine typische Rezitativbegleitungsformel, die aber durch den Zusammenhang einen höheren organisch bindenden Sinn erhält.

Die punktierten Rhythmen setzen sich im Adagio der Ouvertüre fort. Auch die mystische und orakelhafte Sechzehntelfigur im fünften und siebenten Takt scheint

im Zusammenhang mit späteren thematischen Wendungen, allerdings nur in sehr losem zu stehen. Man vergleiche das Orchesternachspiel von Sarasstros Arie Nr. 15 und die beiden Achtelfiguren in den letzten fünf Takten des Priesterchores Nr. 18. Die Ouvertüre ist erst einige Monate nach Vollendung der Partitur, kurz vor der ersten Aufführung, geschrieben worden.

Im Autograph in der Staatsbibliothek in Berlin ist das Tempo ausdrücklich als Adagio alla breve (E) bezeichnet. In den Klavierauszügen stehen meist vier Viertel (C). Ähnliche Fehler werden noch später, insbesondere im ersten Finale, aufzudecken sein. Das Tempo ist also, da man ein Adagio alla breve nicht auf Halbe dirigieren kann, etwa ein Andante mosso in Vierteln. Für das richtige Erfassen des Ausdrucks, insbesondere der Punktierungen und der Sechzehntel ist diese Feststellung von höchster Wichtigkeit.

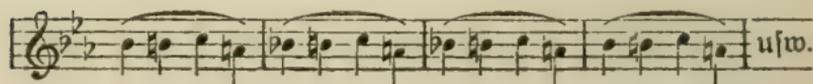
Das Adagio der Ouvertüre ist wundervoll instrumentiert; man beachte vor allem die prächtigen Posauneneinsätze in Pianissimo²²⁾ vom 9. Takt an. Die erhabene mystische Stimmung ist hier mit großer Sicherheit gezeichnet.

Das Adagio ist mit dem ins Allegro übergreifenden Abschluß genau 16 Takte lang. Dem mystischen Charakter entsprechend ist die periodische Einteilung aber wunderbarlich geheimnisvoll ineinandergefügt und für das unmittelbare metrische Empfinden schwer zu entziffern. Um so stärker wirkt das viertaktige Thema des Fugatos; die rhythmisch einfache Gliederung ist also als Steigerungsmittel aufgespart.

Diese Ouvertüre wird immer als Fuge bezeichnet. Tatsächlich ist aber nur das erste Thema und ein Teil der Durchführung (Takt 16—50 und Takt 103—126,

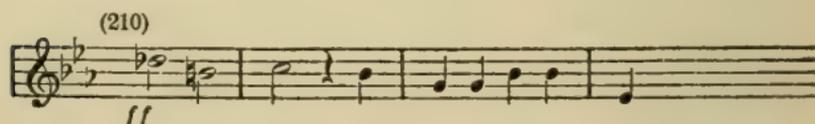
weiterhin Takt 144—165) in fugiertem Stil behandelt, während das übrige freie sinfonische Arbeit ist²³⁾. Zum Verständnis der künstlerischen Absicht Mozarts muß man hier sich erinnern, daß die Fuge und mit ihr der kontrapunktische Stil jetzt nicht mehr in dem Maße wie in Bachs Zeit das natürliche Ausdrucksmittel des deutschen Komponisten war, sondern daß sich bereits die Vereinigung der homophonen und der kontrapunktischen Manier in der polyphon-thematischen Arbeit Haydns vollzogen hatte, daß also die strenge Kontrapunktik bereits Symbol der Gelehrsamkeit geworden war. Das Fugato ist also der Ausdruck des Wirkens der Priesterschaft, der kunstreich und harmonisch geordneten Lehre des Weisheitstempels. Es ist ein musikalisches Symbol für die Philosophie. Mozart verzichtet darauf, den Gegensatz zwischen den beiden feindlichen Welten aufzurollen und greift einen anderen Gegensatz (da er eines solchen für die Bildung der Sonatenform bedurfte) aus der Handlung heraus, den Kontrast zwischen der heroischen und der buffonischen Handlung. Dabei behauptet kontrastmildernd und organisch verknüpfend das Thema des Fugatos fast den ganzen Verlauf. Von Takt 64 an hat sich eine schon im Vorhergehenden vorbereitete Wandlung vollzogen, so daß das Thema in einem anderen Gesicht erscheint und sich kontrapunktisch mit einer heiteren Schalmeyenfigur verbindet, die auf Papageno hinweist. Der eigentliche Grundstoff der Ouvertüre ist also der Ernst und der Humor der Weisheit im Gegensatz, aber auch in harmonischer Verschmelzung.

Besonders zu beachten ist das Thema der Koda:



Derartige geheimnisvolle Tonsymbole erscheinen schon in der vormozartischen Musik, wie in dem bekannten B-A-C-H in Bachs „Kunst der Fuge“. Es sind dies musikalische Rätsel oder, wie Schumann in seinem „Carneval“ ebensolche Gebilde bezeichnet, Sphinxen. Derartige Themenbildungen bringen eine zufällige chromatische Gestaltung mit sich, die mitunter der harmonischen Deutung Schwierigkeiten macht und so zu einer symbolischen Ausdrucksgestalt des Rätselhaften und Sphinxhaften wird. Ein Wortsinn liegt Mozarts Thema nicht zugrunde. Übernommen ist von dem B-A-C-H nur die Ausdrucksbedeutung. Mir scheint es, als ob Mozart hier intuitiv und ohne jede Spekulation ein Symbol für die Sphinx, also für das äußere Gesicht des ägyptischen Tempelkults gefunden habe. Mit diesem geheimnisvollen Siegel, der sich sechsmal wiederholt, beschließt er die Aufstellung seiner Themen. Dem vollständigen Abschluß in der Dominante folgt die das Adagio einleitende Fanfare der Priester in der oben schon bezeichneten rhythmisch und harmonisch veränderten Form, hier als Zitat aus der Priesterzitation im Anfang des zweiten Aktes. Der nun folgende Durchführungsteil bringt das Thema der Weisheit in reichen kontrapunktischen Verschlingungen mit starken Modulationen. Der große und klare Leitgedanke arbeitet sich durch das Gestrüpp eines schier unentwirrbaren Dickichts. Das Thema selbst hat aus seinen Kontrapunkten Nebenmaterial gewonnen, das mit durchgeführt wird, vor allem die absteigende Skala, die zuerst mit dem Thema (vorher allerdings schon Takt 26 im verbindenden Zwischenspiel) auftaucht und die Synkope, die zuerst Takt 22 erscheint. Während letztere in dem Hauptteil durchgeführt wird und hier den Charakter überwiegend bestimmt, beherrscht

jetzt die absteigende Skala die Kontrapunktik. Von Takt 117 an werden die Stimmen kanonisch geführt; so entsteht der Charakter einer Engführung, wengleich eine solche im strengen Sinne des Wortes nicht vorliegt. Im folgenden, nach der sehr bedeutsamen Generalpause (Takt 127), die wie ein erschöpftes Innehalten im Kampfe anmutet, lichtet sich das Dickicht allmählich; eine charakteristische Figur (Takt 130/131), die rhythmisch mit dem Papagenothema der Exposition zusammenhängt, unterbricht die beharrliche Arbeit des Weisheitsthemas. Im Quartenzirkel schreitet die harmonische Entwicklung zur Haupttonart zurück. In die überraschende Umdeutung des es-Moll in die Haupttonart Es-Dur bricht das Licht (Takt 142 ff.) spontan durch. Die Reprise, die hier beginnt, ist frei behandelt. Bei Takt 185, wo das zweite Thema wieder einsetzen müßte, entwickelt sich zwar ein diesem verwandtes Gebilde, aber doch wesentlich modifiziert und mit verstärkter Betonung des Weisheitsthemas. Mit Takt 203 erscheint die Sphinx aufs neue; die erweiterte Roda gibt einem neuen verwandten Gebilde Raum:

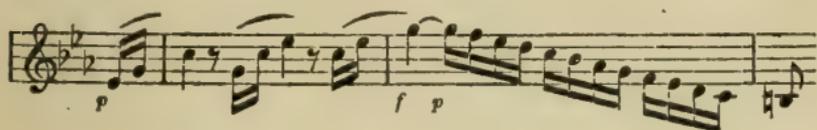


In der Ouvertüre der Zauberflöte ist zum erstenmal die Tätigkeit des Intellekts mit rein musikalischen Symbolen gedeutet und zwar bis zur Handgreiflichkeit. Prinzipiell ist der Weg gefunden, nicht nur Vorstellungen, sondern auch Begriffe musikalisch auszudrücken. Richard Strauß ist mit Mozart ganz besonders eng verwachsen. In überraschender Weise zeigt sich eine Brücke von der Zauberflötenouvertüre zu „Also sprach Zarathustra“.

In der sogenannten Fuge „von der Wissenschaft“, die eigentlich ein Kanon per tonos ist, schält sich gleichfalls die jenseits des Begrifflichen stehende Idee heraus. Das stärkste Ausdrucksmittel der Programmmusik, die Assoziation, ist aber in dem Weisheitsthema, in der Priesterfanfare und in der Sphinx deutlich zu erkennen.

Nr. 1. Introduction

Die Situation beim Aufgehen des Vorhangs erscheint als ganz besonders verführerisch für eine illustrative Behandlung des Orchesters. Mozart verzichtet aber auch hier auf diese Wirkungsmöglichkeit und beschränkt sich im wesentlichen auf eine Themenbildung, die den Seelenzustand des verfolgten Taminos darstellt. Das erste Thema:



ist so plastisch, daß es fast der Ausgangspunkt einer musikalischen Ausdruckslehre werden könnte. Der erste Teil, die aufspringenden Figuren, sind die Willensanspannung Taminos auf der Flucht, der zweite, der abstürzende Lauf, das Nachlassen der Kraft, der immer wieder sich vorbereitende und schließlich vollkommene Zusammenbruch der Kräfte. Von unheimlicher Anschaulichkeit ist der Ausdruck der Angst des Verfolgten in den Takten 7—13 (später wiederholt bei den Worten „der listigen Schlange zum Opfer erfohren“), das angstvolle Flügelschlagen eines ermatteten, seinem Schicksal verfallenen Vogels. Von Takt 13 an erscheint eine typische Kollapsfigur, eine musikalische Wendung, die in ähnlichen Situationen in der späteren Opernliteratur

Requisit wird. Man vergleiche hiermit ähnliche Bildungen in der Wolfschlucht. Der musikalische Ausdruck im einzelnen formt sich nicht von Fall zu Fall neu; ebenso, wie in der Sprache dem Dichter bereits feste Wortkombinationen mit bestimmten Assoziationskomplexen zur Verfügung stehen, ist auch die musikalische Sprache von Wendungen beherrscht, die uns durch die Gewohnheit einerseits, durch die aus den Ausdrucksgesetzen entsprungene Bildung andererseits zum festen Symbol bestimmter psychischer Vorgänge geworden sind. Typisch ist hierfür, um nur ein Beispiel anzuführen, der Ausdruck des Stöhnens in den herabsinkenden kleinen Sekundenschritten. Die Sprachwendungen des musikalischen Ausdrucks sollen an einem anderen Ort im Zusammenhang untersucht werden.

Die Takte 29 ff. weisen eines der wenigen Beispiele illustrativer Musik in Mozarts Opern auf. Hier kriecht die Schlange in unheimlicher Körperlichkeit aus dem Orchester hervor (man beachte das Emporschnellen im *sforzato*). Zur Frage der typischen musikalischen Ausdruckswendungen vergleiche man die Schlange in der Euryanthe und besonders den unserem Beispiel im Charakter sehr ähnlich gebildeten Schlangenzwurm im Rheingold.

Ganz aus dem Geiste der romantischen Orchesterbehandlung heraus geboren ist hier bereits die ungemein charakteristische Verwendung der G-Saite der 1. Violinen:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Dynamic markings are *p* under the first note, *sf* under the second and third notes, and *p* under the fourth note. The second staff continues the melody with notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Dynamic markings are *sf* under the second and third notes, and *p* under the fourth note. The text 'sopra una corda' is written below the first staff.

Die Takte 41 ff. sind ein besonders handgreifliches Schulbeispiel für die Würdigung von Mozarts Bühneninstinkt. Es hätte nahegelegen den Zusammenbruch Taminos etwa durch Wiederholung der vorangegangenen Kollapsfiguren in einem Orchesternachspiel zu illustrieren. Mittlerweile hätte allerdings die Schlange Tamino längst gefressen. In dem Augenblick, wo Taminos Kraft nachläßt, wo er in Ohnmacht sinkt, muß also der Speerwurf der Damen bereits erfolgt sein, und das Terzett muß eintreten. Die Behandlung des Orchesterzwischenspiels im Dialog ist ein besonderes Kriterium für die Bühnenreife eines Komponisten. Alle Jugendwerke sind hier mit lähmenden Unterbrechungen des dramatischen Flusses belastet. Man vergleiche Pfitzners „Armen Heinrich“, wo allerdings die langen Zwischenspiele über den Bühnentechnischen Mangel hinaus die Stimmung des Ganzen fördern und so eine höhere Rechtfertigung erfahren. Wer Opernregie geführt hat, weiß, welche Katastrophen hieraus erwachsen können. Verlangt das Drama, daß der Gegenspieler unmittelbar antwortet, so ist er nunmehr genötigt mit offenem Munde dazustehen und nach seinem Einsatz auf den Dirigenten zu schießen. Wenig beachtet wird überdies von den Komponisten eine andere Forderung, die notwendigen Zwischenspiele, die eine Aktion auf der Bühne begleiten, so einzurichten, daß ihre Länge der geforderten Geste oder Bewegung entspricht. Der Komponist verkennt den Unterschied zwischen Bühnentempo und realer Zeit. Oft finden wir, wenn eine Gestalt die Bühne zu durchschreiten hat, acht, mitunter sogar sechzehn Takte. Beim zweiten Takt ist die Bewegung, wenn sie normal verläuft, ja selbst unter Berücksichtigung der stilisierenden Gemessenheit der Operngeste, wegen der engen Zusammenrückung des Bühnenbildes,

längst zu Ende. Entweder muß also der Sänger am Ende seines Weges, ehe er in der Handlung fortfährt, die übrigen sechs Takte stehen bleiben, oder er muß sich in gezielten Miniaturschritten vorwärts schieben, während eine besonders gedehnte Geste ja doch nur Ausdruck der Außergewöhnlichen, wie etwa in den großen Schritten der Isolda beim Eintritt Tristans in das Schiffszelt, einen künstlerischen Sinn hat. Der Musiker wird zu solchen Fehlern aus dem Bedürfnis nach vollen musikalischen Perioden verführt. Die reife Technik des Bühnenorchesters verschränkt diese aber in großer Linie mit den Handlungsbögen, während ein nackter Parallelismus das typische Kennzeichen der Unreife ist. Nichts lähmt das Bühnentempo mehr, als wenn mit jedem neuen Satz der Dichtung das Orchester neu ansetzt.

Sehr lehrreich sind die Tonartsverhältnisse. Die Haupttonart ist c-Moll; der Auftritt der Damen, also die zweite Entwicklungsphase der Handlung, bringt die Durpalette Es-Dur, also eine Dominant-Tonart, die stark in die Steigerungssphäre führt. Am Schluß des Terzet (Takt 64) tritt nun As-Dur, die Unterdominante von Es-Dur auf. Durch das Zurücksinken unter die Haupttonart in die Unterdominantsphäre wird hier der Szenevorgang voll zum Ausdruck gebracht, der amazonehafte Jubel der Damen beruhigt sich, ein weiches und weiblicheres Gefühl kommt zum Durchbruch, die Damen versammeln sich kontemplativ vor dem holden Jüngling, zugleich ist jetzt von der Unterdominante der Weg zu neuen Steigerungen gegeben. Hier leitet sich eine Grundregel für die musikalische Behandlung der dramatischen Zäsur ab.

Prachtvoll durchgeführt ist die individuelle Behandlung der drei Damen, wobei besonders auch die dritte, die

Alt, sehr charakteristisch hervortritt. Von großer Anschaulichkeit ist das Orchester in dem Thema, das von Takt 88 an erscheint. Mit den kurzen Staccato-Quarteln (Takt 105 ff.) nähert sich zunächst die erste Dame dem Jüngling; mit der Triolenfigur in Forte stößt sie die zweite Dame beiseite, worauf sich das gleiche Spiel zwischen der zweiten und dritten, dann wieder zwischen der dritten und der ersten abwickelt. Dies wiederholt sich im folgenden und erscheint dann in immer gedrängterer Form. Auch hier offenbaren sich immer wieder stilistische Prinzipien und zwar für den Umsatz der Orchesterbewegung in Bühnenaktion. Wären unsere Regisseure gute Musiker und hätten sie lebendigen künstlerischen Sinn, so könnten ihnen derartige Handgreiflichkeiten nicht verborgen bleiben. Drängen sich an dieser Stelle die Damen ohne rhythmische Ordnung um den Jüngling, so gehen diese Fortetriolen bedeutungslos vorüber und erscheinen als Willkür. Ich möchte behaupten, daß der Mißerfolg zahlreicher, im übrigen lebensfähigen Werke aus der Unfähigkeit der Regie zur Ausdeutung der musikalischen Geste zu erklären ist. Der Bayreuther Stil in den Händen des Stümpers hat dazu geführt, jede Geberde nach irgendeiner Bewegung des Orchesters abzukirkeln; während aber die Vernachlässigung der Bewegungsmusik aus der Ahnungslosigkeit des reinen Toren entspringt, kennzeichnet sich in dem extrem betonten Gegenteile die pedante Borniertheit des Banausen.

Nur der zur äußersten Verfeinerung gebildete künstlerische Instinkt kann hier Mißgriffe ausschalten. Entscheidend muß stets sein, ob das Orchester den Charakter eines Tanztypus betont. Dies ist dann, wie bei dem vorliegenden Beispiel, maßgebend für den Darsteller. In allen anderen Fällen bedarf es des gleichen Gefühles für schmiegsamste

Agogik, die dem polyphonen Musizieren eigen ist. Wie der Dirigent vermeidet durch gehäuftes Markieren von Unterteilzeiten und ihren verbindenden Spannungen und Entspannungen die solistische Atempföhrung der jeweilig aus der Natur des Instrumentes entspringenden Phrasierung in spanische Stiefel zu zwängen, so darf die Verbindung der Hauptzählzeiten im Nebeneinander von Musik und Mimik niemals der individuellen Art des einzelnen Ausdrucksinstrumentes beraubt werden. Darsteller und Dirigent müssen sich unter fester Orientierung auf ein Grundmaß stets in derselben Weise nachgeben wie Dirigent und Sänger. Der innigste Kontakt der musikalischen Leitung mit der Bühnenaktion ist hier Voraussetzung.

Das Terzett der Damen ist durchweg dramatisch prächtig belebt. Nach dem fruchtlosen, immer heftigeren Drängen („Ich! ich! ich!“) kommt die Bewegung zum Stillstand: „Ich sollte fort? Ei, ei, wie fein! Sie wären gern bei ihm allein!“ Man beachte den prächtigen musikalischen Einfall Takt 131 ff. und die Belebung der Aktion durch die wechselnde Gruppierung der Stimmen zu einer, zwei und drei. Das letzte Allegro (C-Dur ♩) mutet wie eine reizende Parodie des alten Opernensembles an. Die Damen, die Dienerinnen der Königin der Nacht, sind also gleich ihrer Herrin Repräsentantinnen der italienischen Oper. Allerdings beherrscht dieser Ton die Stimmung nur kurze Zeit, während in dem eigentlichen Abschluß („Du Jüngling schön und liebevoll“) wieder ein echt Mozartischer, aus dem Volkslied geborener Einfall den Stil bestimmt.

Nr. 2. Lied

Die Nummer ist ausdrücklich als „Lied“ bezeichnet. Wir haben also das typische Auftrittlied des Singspiels

vor uns, wie es auch heute noch in den Volksstücken mit Musik erscheint. Man beachte, daß der Tonumfang, wie beim alten Volkslied oder Choral, den Umfang einer Oktave nicht überschreitet (mit Ausnahme eines Tones im 44. Takt), daß also der reine Typus einer plagalen jonischen Skala festgehalten ist. Gerade in diesem Lied zeigt sich, wie die Rückkehr zur Volkstümlichkeit die Brücke zur Romantik schlägt und zwar im Sichbefinden des Deutschen auf seine wahre Natur. In diesem Lied ist die Herkunft Mozarts von der italienischen Oper in keiner Weise mehr zu erkennen.

Das Tempo ist mit *Andante* bezeichnet und ist das eines behaglichen Schreitens, des Wandeln eines sorglosen Naturkinds. Die meisten Dirigenten nehmen das Tempo zu rasch. Es darf nicht schneller als *M. M.* ♩ = 84 sein. Ein sehr origineller Einfall ist die kleine Pansflöte, die primitivste Form der Blasinstrumente der Naturvölker, über die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, in der großen Zeit der Reisebeschreibungen, Berichte nach Europa gelangten. Gerade die Zweiunddreißigstel von Papagenos Pfiß zeigen auch, daß das Tempo nicht zu rasch sein darf. Die Töne dürfen nicht ineinandergeschliffen werden, sondern müssen perlen, da sonst Behaglichkeit und Grazie verloren gehen. Man vergleiche Takt 206 ff. im ersten Finale Nr. 8 und Takt 415 — 417 im zweiten Finale Nr. 21; hier ist jedesmal der Pfiß in Sechzehnteln notiert, also doppelt so breit; das Tempo ist aber einmal als *Andante alla breve*, das andere Mal als $\frac{6}{8}$ *Allegro* bezeichnet. Aus der Art, wie sich im ersten Finale Papagenos Pfiß aus dem Spiel von Taminos Flöte entwickelt, geht ohne weiteres hervor, daß der perlende Charakter der Figur beabsichtigt ist.

Nr. 3. Arie

Die erste Arie des Tamino ist eine der stärksten Inspirationen Mozarts. Vorgearbeitet ist ihr Stil in den Arien des Belmonte in der Entführung aus dem Serail, wo der ebenfalls deutsche Text eine ganz ähnliche Behandlung der Diktion bedingt. Die Partie des Tamino verlangt sowohl jugendlich heroische Stimmfärbung, wie rein lyrische Gesangskultur. Selbst Verzierungen erscheinen. Der Heldentenor italienischer Schule mußte lyrisch singen lernen. Erst die weitere Entwicklung der deutschen Oper hat beide Fächer streng geschieden und somit zu einer unerfreulichen Verweichlichung des Lyrischen und Verrohung des heroischen Faches geführt.

Merkwürdig wenig Rücksicht ist auf günstige Vokale gelegt. Die Melodiespitze erscheint wiederholt (Takt 3, 13, 17, 20, 23, 46, 47, 55) auf dem unbequemen i oder ü. Das ist um so auffallender, als bei Mozart sonst die Vokalisierung stets auf das Raffinierteste durchdacht ist. Auch sonst zeigt sich durchweg eine Bevorzugung des i und ü auf den hohen Tönen in Taminos Partie, die mitunter bis zur falschen Deklamation zu führen vermag. Es liegt die Vermutung nahe, daß dem Sänger, für den die Partie geschrieben war, Herrn Schack (wie der Theaterzettel sagt) dieser Vokal besonders gut lag. Während fast alle Sänger und Sängerinnen gegen jedes i in der Höhe rebellieren, so daß ein geschickter Opernlibrettist etwa „Liebe“ im Affekt überhaupt vermeiden sollte, ist mir gelegentlich eine besondere Bevorzugung des i in der Höhe begegnet. Am häufigsten findet man diese Erscheinung bei hohen Sopranistinnen.

Zu den ersten Takten ist zu bemerken, daß man meist der Singstimme keine dynamischen Zeichen einzuschreiben pflegt, was soviel heißt, als daß die Gesangsdynamik dem

Ausdrucksempfinden und dem guten Geschmack überlassen bleibt. Nur besonders überraschende *piani* oder *forti* finden wir besonders in neueren Partituren mitunter verzeichnet, in alten wohl auch, um ein Mißverständnis zu vermeiden, ein gelegentliches „*mezzavoce*“. Dieser Umstand verführt leicht zu der Annahme, als bezögen sich die dynamischen Bezeichnungen der Begleitung auf die Singstimme, was ja in vielen Fällen richtig sein mag, wenn der Ausdruck von Deklamation und instrumentalem Part Hand in Hand geht. Hier wäre es durchaus falsch die Arie *piano* zu beginnen. Tamino setzt mit einem spontanen Ausbruch des Entzückens ein, also mit einem *forte*, das sich langsam bis zum 15. Takt zum *piano* abbaut. Daß die Stimmung sich zunächst nicht steigert, ist schon daraus ersichtlich, daß die erste Strophe nicht, wie es Tradition bei derartigen Bildungen und gerade für Mozart sehr typisch ist, nach der Dominante moduliert, sondern auf der Tonika schließt, um die zweite Strophe unmittelbar mit der Dominante anzureihen.

Das in den Takten 15—17 von den in der Zauberflöte noch sparsam verwendeten Klarinetten (man beachte den feinen instrumentalen Einfall) intonierte Thema erhält im folgenden beinahe leitmotivische Bedeutung und zwar nicht in notengetreuer Wiederholung, doch aber in überraschender Verwandtschaft. Man vergleiche erstes Finale Nr. 8, Takt 409 ff. Hier sagt Sarastro zu Pamina: „Denn ohne erst in dich zu dringen, weiß ich von deinem Herzen mehr, du liebst einen andern sehr.“ Die Anspielung auf Tamino im Orchester ist evident. Wenn Pamina im folgenden (Takt 431—433) sagt: „Mir klingt der Muttername süße“ und dieselbe thematische Beziehung erscheint, so verrät uns die Schöne, daß sie nicht so sehr an die Mutter, als an den Geliebten

denkt. Weiterhin erscheint das Thema im Terzett Nr. 19 (Takt 34—39) zweimal, aber auch im zweiten Finale Nr. 21 in der Papagenoszene (Takt 640 ff.), wo es sich nicht auf Tamino und Pamina bezieht, wohl aber auch hier ein ausgesprochen zärtliches Liebesmotiv ist.

Im weiteren Verlauf der Arie beachte man die schöne und sinngemäße Deklamation, die wunderbar überquellende Violinfigur in Takt 23, die bereits überraschend „schumannisch“ anmutende Wendung der Singstimme Takt 24—25, die entzückende Kleinarbeit des Orchesters mit den ausdrucksvollen Zweiunddreißigstel-Seufzern von Takt 34 an, den von unsagbarer Innigkeit erfüllten Wechselgesang des Tenors und der ersten Violine nach der bedeutungsvollen Generalpause von Takt 45 an, die prachtvolle Beruhigung der Kantilene (im Sinne eines ungeschriebenen, aber nicht mißzuverstehenden *Allargandos* in Takt 50—51) und endlich den mit den einfachsten Mitteln erreichten tiefen Ausdruck des Schlusses. Nicht übersehen werden soll die sorgfältige Dynamik, die reiche Schattierung Takt 34—43, das *sfp.* in Takt 54, endlich das *Forte* in Takt 61 mit dem folgenden *Piano* im 62. Takt. Jede Note und Bezeichnung ist hier volles Leben; immer wieder quillt die Empfindung über, um sofort durch tiefe Zärtlichkeit gebändigt zu werden. Die Charakteristik der Persönlichkeit Taminos ist mit dieser Arie vollendet.

Nr. 4. Rezitativ und Arie

Es war schon darauf hingewiesen, daß Mozart die Arien der Königin der Nacht im Stile der italienischen *Opera seria* behandelt hat, daß aber dieses Kunstmittel in seinen Händen zum besonderen Ausdrucksinstrument wurde. Bereits die Orchestereinleitung, prachtvoll mit

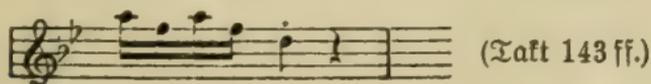
den gehaltenen Tönen der Hörner und Holzbläser instrumentiert, zeigt ein altes Requisit. Balthaupt deutet in seiner „Dramaturgie der Oper“ darauf hin, daß dieses Vorspiel eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Sonnenaufgang aus dem Benda-Gotterschen Monodrama „Ariadne“ aufweise. Man kann weiter zurückgehen: die Synkopen, der Orgelpunkt, das langsame Hinzutreten der Instrumentgruppen, kurz die ganze Bildung dieser Einleitungstakte, erscheint unter anderem in fast allen Rameauschen Opern und zwar stets, wenn der Gott vom Himmel steigt. Hier begegnet uns also ein Stilelement der französischen großen Oper. Das folgende Rezitativ ist typisch für die Opera seria, nur reicher und farbiger harmonisiert und auch instrumentiert als bei Mozarts Vorgängern. Man beachte den neapolitanischen Sextakkord im 19. Takt. Das folgende Larghetto beweist, wie schon gesagt, durch die Tiefe des Ausdruckes, daß zur Zeit der Komposition dieser Arie die Königin noch die gute Fee war. Man beachte die Episode Takt 36—50, die Schilderung von Paminas Raub mit der ausdrucksvollen Belegung des Orchesters, (die charakteristische Mittelstimme des Fagotts!), mit dem Wechsel von Angstschrei in der aufsteigenden Terz und Stöhnen in der absteigenden Sekunde („noch seh' ich ihr Zittern“). Der verminderte Septakkord als Höhepunkt der Entwicklung in Takt 47 ist von besonderer Bedeutung. Es wird im weiteren Verlauf noch nachzuweisen sein, mit welcher Sparsamkeit und besonderen Bedeutsamkeit Mozart diese Dissonanz zu verwenden pflegte. Zugleich ist an dieser Stelle eine alte Regel der Melodiebildungslehre gewahrt, nach welcher die Spitze stets Dissonanz sein soll, so daß sie sich als Vorhalt nach abwärts auflöst und so die natürliche Umkehr zur Senkung bedingt.

Mit dem Allegro moderato (Takt 61) erscheinen die Italienismen in unverfälschter Form. Noch nicht so kräftig wie in der zweiten Arie der Königin (Nr. 14), aber doch schon völlig bewußt äußert sich hier die Parodie. Ein Sprühregen von Sternenkaskaden ergießt sich über uns. Das seelenlose Fabelwesen der Romantik, noch im Gewande des Kokoko, die erste Undine und Melusine, tritt uns entgegen. Die Koloraturen sind übrigens nicht so schwer zu singen, wie sie aussehen, weil sie aus raffiniertester Kenntnis der Möglichkeiten der Stimme, also jedenfalls in engster Verbindung mit Madame Josepha Hofer, Mozarts Schwägerin, die die erste Aufführung sang, geschrieben sind²⁴).

Nr. 5. Quintett

Das folgende Stück ist eines der reichsten und sprühendsten der Partitur. Die Einfälle jagen und schlagen sich geradezu in verblüffender Buntheit, ohne aber jemals die Form zu zerbrechen, da sie mit vollendeter Selbstverständlichkeit auseinander herauswachsen, so daß das Ganze anmutet wie eine einzige melodische Linie. Wiederum mit raffiniertem Geschick sind die Möglichkeiten der fünf Stimmen in ihren mannigfaltigen Zusammenstellungen ausgenützt. Wiederholt vereinigen sich alle fünf in den schon besprochenen Sentenzen. Vor allem ist Papageno prächtig charakterisiert. Nachdem der Arme zuerst mit dem Schloß am Munde sich mit einem animalischen Gebrumm ausdrücken muß, wirkt das plötzliche neue Lossprudeln seiner Geschwätzigkeit, nachdem ihm das Schloß vom Munde genommen ist, bei den Worten „nun plaudert Papageno wieder“ überwältigend und gibt für den Darsteller die weitgehendsten Möglichkeiten. Der plaudernde Papageno und die plaudernden

Weiber verbinden sich hier zu einer Orgie der Zungenakrobatik. Gliederung bringt die Unterbrechung des Flusses durch den gemessenen Anstand, mit dem die erste Dame (Takt 80) dem Prinzen die Flöte überreicht; anschaulich charakterisiert ist die Angst Papagenos vor Sarastro mit den sonderbar kriechenden und verwirrenden Mittelstimmen (Takt 150 ff. und 166 ff.); ein im weiteren Verlauf der Zaubersflöte bedeutsames kleines Motivchen taucht hier auf, das nicht eigentlich leitmotivische Natur, wohl aber wiederum vereinheitlichende symphonische Grundsubstanz ist. Die Figur:



die hier zunächst wohl reine Bewegungsmusik ist, also eine Geste des Papageno, einen permanenten Fluchtversuch bedeutet, erscheint in veränderter Form bei einer anderen Flucht (Finale Nr. 8, Takt 228), dann wieder vor dem Beginn des Mohrentanzes in demselben Finale (Takt 287 ff.), endlich in der Umkehrung beim Glockenspiel selbst. Der Rhythmus der Figur beherrscht viele Stellen der Partitur und zwar jeweilig durch Einführung von vier überraschenden Sechzehnteln im Fluß einer reinen Viertel- und Achtelbewegung. Auch das Hauptthema der Ouvertüre gehört hierher, ja sogar die mystischen Sechzehntel im Adagio.

Das Andante (von Takt 214) ist im Tempo genau doppelt so langsam zu nehmen wie das vorhergehende, so daß die Achtel den Wert der vorhergehenden Viertel erhalten. Am Schluß erklingen romantische Wendungen (aus den sogenannten Hornquinten gebildet), die typisch für alle aus dem Geiste des Volksliedes geborenen Abschiedsstimmungen sind. Auch in dem leisen Verklingen

dieses Quintetts zeigen sich schon deutlich Spuren der immer stärker zum Durchbruch gelangenden romantischen Ausdrucksweise. Das hier bereits tonmalend angewandte Pizzicato der Streicher weist gleichfalls auf den sich vorbereitenden neuen Geschmack hin.

Nr. 6. Terzett

Nach der authentischen Textfassung beginnt das zweite Bild nicht mit Musik, sondern mit einem Dialog der Mohrenklaven; diese kurze Szene ist überflüssig und schon frühzeitig gestrichen worden. Der Aufschrei Paminas im Orchester, mit dem das Terzett beginnt, wirkt als Anfang weitaus ausdrucksvoller, da wir mit dem aufgehenden Vorhang mitten in die Stimmung geführt werden. Bei aller Wahrung der vornehmen Geschmackslinie ist die Brutalität des Mohren in der thematischen Erfindung sicher gezeichnet. Pamina selbst ist dagegen scharf kontrastiert; der kantilenenhafte Grundcharakter ihrer gesamten Partie tritt hier schon hervor. Man beachte die feine und geistreiche Wendung zum weit entfernten d-Moll im 14. Takt. Mozart hat sich wiederholt über die Schulregeln lustig gemacht. Er besaß die sichere Erkenntnis, daß der Konflikt mit dem Normalen gerade das Wesen des starken Ausdruckses ist. Das musi-

The image shows a musical score for a Terzett. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "mich, sie stirbt vor". The middle staff is a vocal line with lyrics: "usw.". The bottom staff is a piano accompaniment line. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

kalische Symbol der völligen Fassungslosigkeit Paminas ist das unbezogene Nebeneinander der Harmonik, hier der überraschende Querstand zwischen dem Grundakkord von D-Dur und dem Sextakkord von d-Moll. Der verzweifelte Ausruf „Sie stirbt“ erhält durch die harmonische Wendung eine ganz seltsame bleiche und unheimliche Färbung in der eigenen Todesangst. Ein trüber Schatten fällt auf die Handlung, ohne daß das dramatische Tempo auch nur einen Augenblick unterbrochen wird. In solchem, bei Mozart gelegentlich auftauchenden charakteristischen Hervorheben eines Wortes im Sinne einer starken Gefühlsassoziationen hervorruhenden, unterstreichenden Färbung zeigt sich der Anfang des Stiles, der seine höchste Vollendung in Richard Strauß „Elektra“ gefunden hat²⁵).

Stark bildhaft ist das Thema, mit dem Papageno über die Brüstung des Fensters einsteigt. Es ist ein aus Tanztypen gebildetes echtes Stück reiner Bewegungsmusik. Ein G-Dur-Dreiklang klettert empor, um dann von der Quinte aus im Septensprung herabgeschliffen zu werden; ein einfacheres und vollendetes musikalisches Symbol konnte schwerlich gefunden werden.

Die Takte 44—53 sind wieder ein interessanter Beleg für Mozarts Vereinheitlichung der thematischen Substanz. Das mit Takt 44 einsetzende Thema ist eng verwandt mit dem Auftrittslied des Papageno. Das oben schon erwähnte Sechzehntelmotiv gesellt sich mit Takt 50 dazu. Sehr fein durchgestaltet ist der Schluß; die lähmende Furcht, die Monostatos und Papageno gegenseitig voreinander hegen, ist mit überlegenem Humor gezeichnet. Von Takt 53 an versagt zunächst beiden von Silbe zu Silbe die Stimme; bei den Worten „Hab' Mitleid!“ erscheint leicht hingestreut als Umkehrung einer vorher schon erschienenen Figur ein kleines, jämmerlich flehendes Motiv im Orchester; den einen wie den andern juckt es, sich in orientalischer Devotion platt auf den Bauch zu werfen. Die letzten Takte verdichten sich zu einem festen musikalischen Gefüge und runden so formal sicher ab.

Nr. 7. Duett

Diese Nummer scheint nicht so sehr aus der dramatischen Linie entstanden zu sein als aus dem Bedürfnis, auch der Partie des Papageno einen lyrischen Ruhepunkt zu geben. Pamina und Papageno haben allen Grund, sich auf ihrer Flucht so sehr zu beeilen, wie nur irgend möglich. Sarastro hat ganz recht; ein Weib plaudert viel und tut wenig. Auch Papageno ist der geborene Plauderer; beide „verschwäken“ sich also. Um dies im Fluß der Handlung einzufügen, bedarf es der sehr geschickten Hand des Regisseurs. Motiviert muß der Ruhepunkt zunächst durch Paminas Mißtrauen werden: „Über wenn dies ein Fallstrick wäre — wenn dieser nun ein böser Geist von Sarastros Gefolge wäre? —“ (Sieht ihn bedenklich an.) Am Schluß dürfen beide

nicht etwa in einer Gruppe auf den Applaus warten, oder gemütlich durch die Türe hinausspazieren, durch die Monostatos ausgerissen ist, sondern sie müssen mit den letzten Takten schleunigst zum Fenster hinaus verschwinden.

Der melodische Einfall ist ebenso populär wie geschmackvoll und kennzeichnet in der Breite der Entwicklung das Genie. Pamina, die Tochter der Königin der Nacht, wird hier bereits durch ihre atavistischen Koloraturen charakterisiert (Takt 19 ff. und Takt 44 ff.). Aber die Koloratur des echten Gefühls, die anschniegjame Verzierung der Kantilene ist ein anderes Ausdrucksmittel als das Sternenseuerwerk der Mutter. Das Duett war früh allgemein sehr beliebt, ist vielfach in den verschiedensten Formen arrangiert und auch von Beethoven als Thema für ein Variationenwerk (sieben Variationen in Es-Dur für Pianoforte und Violine oder Violoncell, ohne Opuszahl) behandelt worden²⁶). Angeblich benützen junge Eheleute in den Flitterwochen dieses Duett zu geheimen Musikübungen. Sobald es von einem Liebespaar gesungen wird, wird es „kitschig“. Die Feinheit besteht hier eben darin, daß Pamina und Papageno kein Liebespaar sind; dadurch wird die Situation so köstlich unsentimental. Der prachtvolle melodische Einfall hilft hier über den geradezu erschütternden Blödsinn der Textworte hinweg; zur Rechtfertigung Schikaneders sei übrigens bemerkt, daß es hier durchaus deplaciert wäre, wenn die beiden sich Erhabenes zu sagen haben würden. Pamina und Papageno gebärden sich wie zwei törichte und harmlose Kinder.

Nr. 8. Finale

Erst mit Beginn des Finales, mit den Posaunenklängen²⁷) des Larghetto wird die Bedeutung der vor-

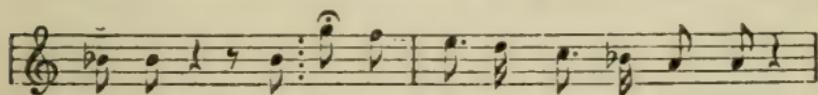
hergehenden Musiknummer voll ersichtlich. Das Erhabene erscheint im starken Kontrast; aber es gibt sich gleichfalls unpathetisch und schließt sich so organisch an.

Auf die punktierten Rhythmen und ihre Ausdrucksbedeutung in den Gesängen der drei Knaben und der Priester ist bereits hingewiesen worden. Die Musik wird hier Verkünderin eines Ethos. Jeder Ton sagt aus seiner rhythmischen Bildung heraus: „Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!“ Man beachte hierzu überdies besonders die gehaltenen Noten auf dem zweiten und dritten Viertel in Takt 16, 17, 18, 25, 26, 27 (in den letzteren mit Posaunen). Vollkommene Charakterfestigkeit drückt sich körperlich in vollendeter Statik aus; diese bedingt wiederum die Verfeinerung von der plumpen Gedrungenheit zur Ästhetik der Zweckmäßigkeit in der Ausparung des Entbehrlichen, die Schlankheit. So ist der punktierte Rhythmus zugleich Symbol der körperlichen Erscheinung der Knaben, ihrer Beschwingtheit und Leichtfüßigkeit.

Prächtig ist der Kontrast, in dem sich Tamino zu den Knaben stellt; seiner lyrischen Kantilene mit der Triolenbegleitung von Takt 19—22 gibt der Rhythmus der Knaben den festen Untergrund im Baß. Hierdurch wird die geradezu zauberhafte Wirkung des neuen Eintritts des Terzetts bei den Worten „Dies kundzutun“ bedingt.

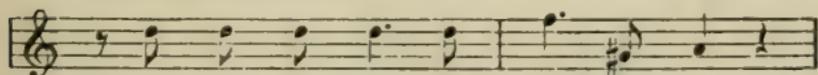
Der Anfang dieses Finales wird von den meisten Dirigenten verschleppt. Die Tempovorschrift ist *Larghetto alla breve*²⁸⁾, also eine *Larghetto*-bewegung in Halben (etwa M.M. ♩ = 60 oder, zur schärferen Erfassung der Punktierungen, ♩ — 120). Sobald das Tempo zu breit genommen wird, verschwindet die köstliche, knabenhafte Frische.

Das folgende große Rezitativ führt mit Riesenschritten in den Stil der romantischen Musikdramatik hinein. Hier erscheint der Sprechgesang vielfach schon völlig ausgebildet. Gleich am Anfang zeigen sich allerdings merkwürdige falsche Deklamationshöhepunkte auf dem Vokal i. Ich hatte schon die Vermutung ausgesprochen, daß hier eine Konzessin für die besondere stimmliche Veranlagung eines Sängers vorlag. Da das System deutlich zu erkennen ist, muß man die andere Möglichkeit einer Erklärung, daß es sich etwa hier um kleine Restbestände einer nicht völlig vollzogenen Durchfeilung handelt, abweisen. Für mein Gefühl bedarf es, so sehr ich prinzipiell Gegner jeglichen Eingriffes in die Partituren eines Meisters bin, einer kleinen Retusche. Vielleicht könnte man Takt 40 und 41 folgendermaßen singen:



Ana-ben sind e-wig mir ins Herz ge-gra-ben.

wobei durch die Fermate, in anbetracht des freien Charakters des Rezitativs, die Illusion des schweren Taktteiles auf dem G erscheint und sich so gewissermaßen ein $\frac{3}{4}$ - und ein $\frac{5}{4}$ -Takt nebeneinander stellen. Noch einfacher ergibt sich die Retusche bei der folgenden Stelle Takt 44 und 45, wo die Betonung „Siz der Götter“ ganz besonders störend ist. Diese Stelle würde dann folgendermaßen heißen:



Ist dies der Siz der Göt-ter hier?

Im übrigen mag sich jeder Künstler mit diesen Stellen abfinden, wie es ihm sein musikalisches Gewissen be-

sieht. Auffallend bleibt aber, daß diese beiden Stellen so ganz aus dem Rahmen der sonst geradezu raffiniert durchdachten Sprechtechnik herausfallen.

Das wesentlich Neue beruht in der Durchdringung des Rezitativs mit ariosen und der Kantilene mit rezitativischen Elementen und in der weit über den Rahmen des Rezitativs der Opera seria hinausgehenden Ausgestaltung der Orchestersprache. Takt 39—49 ist ein reines Rezitativ; trotzdem sind Takt 40 und 41 sowie Takt 44 und 45 nicht gesprochen, sondern gesungen gedacht. Von Takt 50 an ist das Tempo gefestigt (*allegro*); eine rein gesungliche Episode erscheint, die aber schon von Takt 54 an wieder auf einen dem Rezitativ verwandten, wenn auch vom italienischen weit entfernten Schluß mündet, der schon ganz den Charakter der deutschen Deklamation der Folgezeit aufweist. Man vergleiche diese beiden Takte mit den Rezitativen der Bach'schen Passionen, um zu erkennen, daß ein eigentliches deutsches Rezitativ bisher nicht bestand, daß auch das Bach'sche, wenigstens in den Grundelementen, noch italienisch=französisch ist²⁹). Der Unterschied zwischen dem romanischen Rezitativ und dem germanischen Sprechgesang beruht auf den Verschiedenheiten der beiden Idiome. Die Leichtflüssigkeit der romanischen Sprachen ermöglicht ein *Parlando* ohne strenge rhythmische Einteilung, da sowohl das Französische wie das Italienische eine weitaus geringere Akzentdynamik besitzen, während die starke Betonung der Hebungen im Deutschen eine strenge rhythmische Gliederung (und durch dieses unterscheidet sich der Sprechgesang neben dem Tempo im wesentlichen vom Rezitativ) geradezu erzwingt. Eine weitere Folge mußte dann ein festeres Erfassen von Tonalitäten sein, die das frei modulierende italienische Rezitativ nicht kannte.

Die Entwicklung von Takt 50—86, wo erst wieder in der Partitur ausdrücklich „Rezitativ“ bemerkt ist, ist streng im Takt, zunächst als Allegro, dann als Allegro assai durchzuführen. Man versuche diese Entwicklung (von den beiden Fermaten „Pamina retten“ sei abgesehen) im freien rezitativischen Stil und darauf streng im Takt zu singen, um sich zu überzeugen, wie das dramatische Tempo erst in der letzteren Gestalt erscheint. Das Orchester wird hier sehr ausdrucksvoll. Man beachte die beiden Sechzehntelläufe Takt 58 und 64, die überdies im Zusammenhang miteinander stehen und somit vereinheitlichende thematische Substanz bedeuten, weiterhin das ausdrucksvolle Bewegungsmotiv Takt 68 ff., 75 ff. und 83 ff., das jedesmal erscheint, wenn Tamino auf eine neue der drei Pforten zuschreitet. Wie prächtig ist hier die sichere Entschlossenheit des Helden charakterisiert. Das Rezitativ verwächst so eng mit dem Geiste der deutschen Sprache, daß uns der italienische Schlußfall „Pamina retten ist mir Pflicht“ (Takt 67) wie ein Überbleibsel vergangener Epochen anmutet. Der deutsche Sprechgesang, insbesondere der Wagners, aber auch schon Webers, beseitigt diese Formel vollständig, bildet aber dafür die typische Frage des italienischen Rezitativs durch mancherlei Bereicherungen weiter. So entsteht im Ring des Nibelungen das sogenannte Motiv der Schicksalsfrage³⁰).

Mächtig wirkt der Trugschluß beim Er tönen der abweisenden Stimme aus dem ersten Tempel. Der Trugschluß ist eines der bedeutsamsten musikalischen Symbole, einerseits zur Verzögerung eines Schlusses, in erster Linie mit formaler Bedeutung, in zweiter Linie zum Ausdruck der Überraschung. Wir haben hier wieder eine der zahlreichen stehenden Redeformeln des musik-

dramatischen Stiles vor uns. Bei dem zweiten „Zurück“ erscheint der Trugschluß nicht, hingegen bei dem Anklopfen an die dritte Pforte, wo an Stelle der Antwort von innen der alte Priester, der Sprecher erscheint.

Von diesem Augenblick erhebt sich der Ausdruck zu ganz besonderer Größe. Zunächst sei auf eine stilistische Eigentümlichkeit hingewiesen. Durch die Ouvertüre und den Schluß der Oper ist die Tonart Es-Dur eng mit dem Weisheitstempel verknüpft. Wie er sich hier aufzutut, hat sich die Modulation des Rezitatifs zum Es-Dur gewendet. Wird diese Tonart im weiteren Verlauf wieder verlassen, so erscheint sie doch Takt 99, eben bei dem Worte „Weisheitstempel“, aufs neue. Das ist schon dasselbe Prinzip, das Wagner dazu veranlaßte, bei Eintritt des Meistersingermotivs fast stets eine Wendung nach C-Dur zu nehmen, desgleichen in der Walküre das Schwertmotiv fast ausschließlich in C-Dur zu bringen, so daß nun nicht nur das Thema, sondern auch die Tonart leitmotivisch wird, aus welchem Prinzip heraus sich schließlich die vollkommene sinfonische Durchdringung des Opernorchesters vollzieht. Auf ein anderes tonales Verhältnis im Bau sei hier hingewiesen, das ganz besonders beweist, welche weit über seine Zeit hinausgehenden vorahnenden Intuitionen Mozart erfüllten, und wie sehr gerade diese Szene zum Ausgangspunkt der gesamten neuen Musikdramatik wurde. Die Unterredung zwischen Tamino und dem Sprecher führt Tamino zu einer vollständigen Umwandlung seiner Gesinnung über Sarastro; wenn also die dramatische Entwicklung durch die Tonartsverhältnisse ausgedrückt werden sollen, so muß, da Es-Dur die Ausgangstonart ist, die Szene mit einer Tonart schließen, die den Gegenpol von

Es-Dur bildet. Dies kann nur die Tonart sein, die in der Skala genau in der Mitte zwischen den Tönen der Oktave der Ausgangstonart liegt, also die des Tritonusabstandes, in diesem Falle A und zwar a-Moll, da dieses von Es-Dur noch weiter entfernt ist als A-Dur, weil so nicht nur der tonartliche, sondern auch der tongeschlechtliche Gegensatz hervortritt. Tatsächlich führt der Dialog des Priesters Tamino zum a-Moll (vgl. Takt 137 ff.). Um zu ermessen, welche ungeheure Bedeutung hierin ruht, werfe man einen Blick in die Partitur von Richard Strauß' „Elektra“, wo das Nebeneinander der Tonarten in Tritonusabständen die entscheidende harmonische Substanz als dramatischer Ausdruck der vollkommenen Disharmonie wird. Von dieser Szene der Zauberflöte bis zu Richard Strauß entwickelt sich das Gefühl für diese Bedeutung der tritonuserwandten Tonarten neben dem für die terzverwandten und quintverwandten langsam, aber mit steigender Sicherheit.

Auch in der Szene des Priesters zeigt sich das italienische Rezitativ nur noch als Rudiment und wird dauernd zugunsten des Sprechgesanges und arioser Details verlassen. Ariose Elemente stehen übrigens dem italienischen Stil ursprünglich nicht fern und zeigen sich schon zu Beginn der Entwicklung der Oper, vor allem bei Giulio Caccini. Das Rezitativ des Priesters dauert zunächst nicht länger als zwei Takte, worauf bereits die Tempobezeichnung „andante“ erscheint. Nach zwei Takten setzt das Rezitativ wieder ein, und zwar drei und einen halben Takt lang, um dann die Stimme im Adagio mit dem Unisono der Streicher, einem starken und ausdrucksvollen Deklamationsmittel, das in der Folge auch dem festen Fundus der dramatischen Technik

eingefügt wird, zu führen. In der folgenden kurzen Rede und Gegenrede wird der rein rezitativische Charakter gewahrt, wobei allerdings das Orchester immer wieder versucht, eine sinfonische Linie anzuspinnen. Bedeutsam, im Gegensatz zu der monotonen Singstimmenbehandlung des alten Rezitativs, ist auch hier die Individualisierung des Sprechers, seine breite Ruhe gegenüber den schnellen und leidenschaftlichen Einwürfen Taminos. Als Tamino gehen will, wird auch der Priester leidenschaftlicher und eindringlicher, das Orchester hat sich durch gelegentliche Tremolos bereichert, und die dramatische Schlagkraft des Dialogs spitzt sich im drängenden Zeitmaß immer mehr zu. Mit dem 136. Takt ist die Dominante von a-Moll erreicht, worauf die Musik wieder fest gefügte Gestalt annimmt.

Die Modulationen des Rezitativs hatten ehemals den Zweck, geschlossene Musiknummern, die noch nicht in einem erwogenen tonartlichen Verhältnis zu einander standen, zu verbinden. Hier wird dieses aus einer formalen Unzulänglichkeit herausgebildete Hilfsmittel einem höheren Zweck zugeführt.

Der Gesang des Priesters „Sobald dich führt der Freundschaft Hand ins Heiligtum zum ew'gen Band“ bringt die punktierten Rhythmen der Priestermusik wieder und zeigt zugleich das Ideal der vollkommenen Vereinigung von Wort und Ton erreicht, insofern, als die Melodie sich bis ins kleinste mit dem Ausdruck und der Prosodie der Verse deckt. Als der Priester gegangen ist, führen zwei Takte, die wundervoll die verzagte Stimmung des verzweifeltsten Jünglings mit der klagenden Oboe charakterisieren (Takt 139 und 140) und zugleich einen neuen Beweis der Ausdrucksverfeinerung des dramatischen Orchesters durch Mozart ergeben, zu

einem ganz besonders tief empfundenen Rezitativ Taminos, das unterbrochen von dem Chor aus dem Tempel mit der zweimaligen Wiederholung des letzten Gesanges des Priesters langsam aus der völligen Verzagtheit in lichtere Regionen überleitet und so das Folgende vermittelt. Besonders ergreifend sind Takt 147—149 mit dem wundervoll ergreifenden Ausdruck der Worte „Lebt denn Pamina noch?“

Das folgende *Andante alla breve*³¹⁾ ist eine Arie mit konzertanter Flöte, bei der der erste Teil, das *Andante*, vollkommen ausgebildet ist, hingegen von dem *bravourosen Allegro* nur einige Takte (*Presto*, Takt 211—225) übrig geblieben sind. Wir sehen ein interessantes Beispiel einer zwar gewahrten, aber verkürzten Form, also das System, auf dem sich die ganze nachklassische Formenentwicklung aufbaut. Man vergleiche Taminos Gesang mit dem Rezitativ und der Arie der Königin der Nacht, um sich zu überzeugen, wie der alte Typus gewahrt und doch durchbrochen wird. Arien mit solistischen, also konzertanten Instrumenten hat Mozart wiederholt geschrieben. Man erinnere sich an die Arie für Koloratur-Sopran und obligate Violine aus „*Il re pastore*“, die noch viel in Konzertsälen gesungen wird. Fast alle Arien in den Oratorien und Kantaten Bachs zeigen dieselbe Gruppierung; auch Händel hat diesen alten Typus vielfach angewandt³²⁾.

Da große musikalische Formen mit einer dichterischen oder dramatischen Entwicklung nicht zur Deckung zu bringen sind, muß hier eine weit ausholende musikalische Entwicklung in einzelne kleine Formen, die über die dreiteilige Liedform nicht hinausgehen, aufgelöst werden; diese müssen sich durch dynamische Kontraste, Abstufungen des Tempos, Zusammenhänge der Tonarten, also in

einer etappenweisen Linienführung zum harmonischen Ganzen verschmelzen.

Aleine aneinander gereihete Liedformen, durch die Tonart G-Dur zusammengehalten, bestimmen den Charakter des fließenden Grundtempos der folgenden Szenen. Takt 227—264 sind eine dreiteilige, Takt 293—325 sowie 327—350 sind wiederum je eine knappe zweiteilige und eine dreiteilige Liedform, der melodischen Erfindung und der formalen Struktur nach vollkommen der Typus des deutschen Liedes; nur Takt 265—293 zeigen eine freiere verbindende Überleitung³³).

Der Auftritt des Sarastro (*Allegro maestoso*) führt zur Haupttonart des Finales (C-Dur) zurück. Die Ausdrucksmittel werden nun durch den Chor bereichert. Der Abschluß eines Aktes kann auf zwei Wegen herbeigeführt werden, entweder durch eine Steigerung der Mittel, durch das Pompöse, oder durch den Abbau im Verklingen. Der letztere Weg blieb der nachmozartischen Musikdramatik vorbehalten. Der epochemachende Akt-schluß im *Pianissimo* wurde der des 1. Aktes des *Figliuolo* in der letzten Fassung. Der Schluß des ersten Finales der Zauberflöte zeigt besonders in den chorischen Teilen die Überbleibsel der alten Tradition. Der Chor ist überdies primitiv behandelt, wahrscheinlich, wie schon dargelegt, aus Konzession gegenüber der Unzulänglichkeit von Schikaneders chorischen Mitteln. Neu ist allerdings der Umstand, daß der Versuch gemacht wurde, das Herannahen der Chormassen dramatisch auszunutzen. Der erste Einsatz erklingt hinter der Szene. Die Handlung zwischen Papageno und Pamina entwickelt sich weiter. Dadurch wird die Spannung auf das Äußerste getrieben. Man beachte die feine Kontrastierung der beiden handelnden Personen, die sichere und ehrlich

heroische Entschlossenheit Paminas gegenüber Papagenos echt buffonischer Hasenfüßigkeit. Man vergleiche nur Paminas Worte „Dies kündigt den Sarastro an“ mit den seltsamen am Boden kriechenden Streicherfiguren zu Papagenos Worten „O wär' ich eine Maus usw.“. Entschieden ist die Situation mit Paminas prachtvoller deklamatorischer Phrase: „Die Wahrheit, die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen!“, in der der musikalische Ausdruck geradezu den Wahrheitsfanatismus charakterisiert.

Solche Stimmungen einer auf der Bühne sich entwickelnden Handlung unter dem Druck des Herannahens eines entscheidenden dramatischen Momentes sind in der Folgezeit in das Große gesteigert worden. Es sei nur an zwei Beispiele erinnert, an die Verfolgung von Brünnhilde durch Wotan im 3. Akt der Walküre und an die Ankunft des Rosenkavaliers zu Beginn des 2. Aktes. Auch hier zeigt sich also bei Mozart wieder eine Keimzelle, die sich aber erst auswachsen konnte, als das sinfonische Opernorchester, das größere Flächen einer einheitlichen Entwicklung behaupten konnte und eine vom Orchester völlig unabhängige Behandlung der Singstimme zuließ, voll ausgebildet war³⁴).

Der Chor ist charakterisiert durch die punktierten Rhythmen der Priesterschaft.

Pamina nähert sich Sarastro mit edlem Anstand³⁵). Als sie auf den Mohren zu sprechen kommt, bemächtigt sich ihrer eine lebhaftere Unruhe, charakterisiert durch die Sechzehntelfigur des Orchesters; durch den Kontrast der plötzlich eintretenden Ruhe, mit der Sarastro einsetzt, ist hier eine große Steigerung gebracht, die mit einem Schlag die gewaltige Figur des Oberpriesters aufrollt. Der einfache Dominantseptakkord im Takt 407 wirkt geradezu überwältigend. Der große und tiefe Ernst, mit

dem der Weise Pamina zurechtweist, führt dann (Takt 439 und 440) zur Anwendung des verminderten Septakkordes, der hier wundervoll ausdrückt, daß in Sarastro trotz aller Güte und Milde eine große und starke, fast fanatische Leidenschaft glüht.

Wieder erscheint ein neuer und überraschender Kontrast. Der vorübergehenden Verdunkelung des Horizontes folgt nun die flotte Bewegung des Orchesters und Sarastros überlegener Humor. Monostatos bringt Tamino herbeigeschleppt; das beharrlich im Orchester durchgeführte Motiv (von Takt 441) beherrscht die Situation bis zum Takt 502. Das Orchester gebärdet sich also hier bereits vollkommen sinfonisch. Die technische Meisterschaft Mozarts zeigt sich in der Leichtigkeit, mit der ohne Unterbrechung des Flusses die erste Begegnung Paminas und Taminos eingefügt ist. Die beiden Ruhepunkte auf den Takten 450 und 454 ergeben sinfonische Zäsuren, die das Hauptmotiv in frischer Kraft erscheinen lassen. Dieses Motiv selbst ist wiederum ein Meisterstück persönlicher Charakteristik; die zappelige Aufgeregtheit des Mohren und seine sklavische Unterwürfigkeit konnte nicht sicherer gezeichnet sein. Mit überwältigender Jämmerlichkeit wendet sich das Motiv im Takt 496 nach Sarastros Worten „nur siebenundsiebzig Sohlenstreich“ nach Moll. Hier sind im Prinzip die technischen Mittel schon gefunden, aus denen sich die Musik des Mime im Siegfried entwickelt.

Der Schlußchor wird auf der Bühne dann von ganz besonders glanzvoller Wirkung sein, wenn Sarastro mit seinen letzten Worten Pamina an der Hand ergreift und sie nun über die große und tiefe Bühne durch die Priester und das Volk hindurch langsam und feierlich nach einer Mittelpforte im Hintergrund führt, so

daß beide erst mit dem Fallen des Vorhanges verschwinden. Wenn die Bewegungen dieses Abganges nicht vollkommen abgezirkelt sind, wenn also das Triumphgeschrei der Menge nicht von der sinnfälligen Erscheinung Sarastros bis zuletzt getragen wird, tritt der konventionelle Charakter des Schlußchores peinlich hervor. So selbstverständlich solche Bemerkungen erscheinen mögen, beweist doch die Erfahrung, daß solche ganz einfache Grundsätze des Bayreuther Regiestyles in der Praxis fast immer an dem Dilettantismus des Opernregisseurs scheitern.

Nr. 9. Marsch der Priester

Der zweite Akt erhält eine sinfonische Einleitung durch den Marsch der Priester. Dieser ist erst einige Monate nach der Vollendung der Partitur gleichzeitig mit der Ouvertüre, kurz vor der ersten Aufführung entstanden. Vielfach wird behauptet, er entstamme dem Idomeneo; ein Vergleich mit dem dortigen Priestermarsch zeigt aber, daß die Verwandtschaft doch nur entfernt ist. Prachtvoll klingt das Orchester, sotto voce im Tutti mit den feierlichen Bassethörnern, die den Marsch mit der folgenden Arie klanglich verbinden. Der ruhige und feierliche Fluß der Melodie steigert sich am Schluß (von Takt 22 an) in den charakteristischen punktierten Rhythmus der Priester, dem sich dann die mysteriöse Sechzehntelfigur (vgl. Ouvertüre Takt 5 und 7) zugesellt.

Die Oper vor Mozart war reich an Orchesterstücken, insbesondere in Frankreich, wo das Ballett eine große Rolle spielte. Stilistisch weist dieser Marsch auf Gluck zurück. Auch die melodische und harmonische Erfindung zeigt dessen Merkmale ausgeprägt; insofern mag eine ideelle Beziehung zu Mozarts Jugendzeit bestehen, die

den Idomeneo aus dem Glücklichen Ideal heraus entstehen ließ.

An den Marsch schließt sich, mit dem Dialog eng verbunden, die Fanfare der Priester, die wir in derselben Gestalt schon als Ruhepunkt vor Beginn des Durchführungsteiles der Overtüre kennen gelernt haben.

Nr. 10. Arie und Chor der Priester

Auch dieses Stück, in dem die Bassethörner mit den Posaunen und geteilten Bratschen zu zauberhaften Klängen sich verbinden, zeigt deutlich Glückliche Elemente. Schon der Rhythmus weist auf das alte, der Sarabande entstammende Largo im $\frac{3}{4}$ -Takt hin; das charakteristische Merkmal, die Betonung des zweiten Viertels, zeigt sich allerdings nur noch im 38. und 40. Takt, die aber die Herkunft der Arie deutlich offenbaren. Wundervoll wirken die zwei Viertakter des Chores, wenn dieser groß genug ist und gelernt hat, pianissimo zu singen. Sobald die Tenöre meckern, klingt besonders die Stelle Takt 49 ff. recht übel. Also auch die Behandlung des Chores weist auf Eindrücke aus der Pariser großen Oper mit ihren imposanten Mitteln hin. Gerade die französische Oper hatte den Priesterchor schon reich ausgebildet.

Nr. 11. Duett

Dieses merkwürdige Stück fällt durch die Banalität der musikalischen Erfindung stark aus dem Rahmen. Es ist dies wohl auch die einzige Nummer in der Zauberflöte, die ohne Gefahr für die Linie des Ganzen gestrichen werden könnte und sicherlich irgendeiner Theaterkonzession zuliebe entstanden ist. Man beachte vor allem, wie wenig sich die geradezu bänkelsängerhafte

Melodik mit dem Ernst der Worte deckt. Lächerlich wirkt das „sotto voce“ im Takt 18, wo im Scherzando von Tod und Verzweiflung gesungen wird und dieses Zerrbild noch obendrein von staccato oder Posaunen unterstützt wird. Erst in dem viertaktigen Nachspiel zeigt sich die Kralle des Löwen wieder.

Nr. 12. Quintett

Da Papageno hier führt und Tamino sich zurückhält, so beherrscht der Buffostil unter leisem Besinnen an *Così fan tutte* die Stimmung. Meisterhaft ist wieder die Behandlung des Terzetts der drei Damen. Da die dramatische Situation ein Verführungsversuch zum Plaudern ist, so herrscht denn auch wie in Teilen des Quintetts Nr. 5 die tollste Geschwägigkeit vor. Tamino hat sich bereits die punktierten Rhythmen der Priester zu eigen gemacht (Takt 83 ff.). Sehr fein ist der Schluß in *g-Moll* dadurch vorbereitet, daß schon vorher einmal eine ähnliche Wendung erfolgt (Takt 71 ff.). Der drohende Chor der Priester am Schluß führt dann auf zwei große verminderte Septakkorde, die Schrecken und Verzweiflung verbreiten und die drei Damen in die Bersenkung werfen. Plötzliche Verdunklung auf der Bühne, Donner und Blitz wird im späteren Verlauf fest mit den verminderten Septakkorden verknüpft⁸⁶). Übrigens ist die Anwendung hier, wenngleich nicht in so bedeutsamer Steigerung vorbereitet, dieselbe wie beim Auftritt des Komturs im letzten Finale des *Don Giovanni*. Die Kadenz in *g-Moll* mit Papagenos Jammer-tönen wirkt dann aber so kläglich, daß der vorhergehende tragische Akzent aufgehoben und der Humor der Situation wiederhergestellt ist. Der Sturz der Damen in die Bersenkung (Takt 158 und 159) ist wieder eines der hier

seltenen Beispiele von Illustrationsmusik. Man sieht, wie sparsam sich Mozart dieses Mittels bedient.

Nr. 13. Arie

Der kurze Dialog vor der Arie ist überflüssig und am besten zu streichen. So zeichnet die Einleitung der Arie die Nachtstimmung, führt in das Reich der Königin zurück und nun mitten in das sinnlich liebegerrende Geflimmer des Mondlichtes, szenisch getragen durch die Agilität des Mohren. Wenn man die Königin der Nacht im 1. Akt auf einer Mondichel erscheinen läßt, so müßte hier der Vollmond leuchten. Sehr charakteristisch ist die Pikkoloflöte verwendet. Wir werden an das Trinklied in der Entführung aus dem Serail erinnert, wo das gleiche Instrument in perlenden Läufen die Sinne betört. Auch diese Arie ist das Lied des deutschen Singspieles, aber in einer sehr reich durchgebildeten Form. Die Behandlung des Orchesters sprudelt von Laune. Die prickelnden Sechzehntelfiguren sind fast ganz durchgeführt und verdichten sich am Schlusse zu einem tollen Wirbel. Man beachte den feinen Unterschied von gebundenen und Staccatofiguren (Takt 29 und 30, sowie 32 und 33). Hier weist sich auf, welcher kammermusikalischen Differenzierung das Opernorchester Mozarts bereits fähig war. Das Stück ist eines der genialsten der ganzen Partitur. Mozart zeigt sich hier als einer der größten Humoristen der gesamten Musikliteratur; zugleich ist eine Stärke der Charakteristik erreicht, wie sie kaum jemals wieder dem Meister gelungen ist. Der Einfall ist bei Mozart stets das Primäre; das technische Raffinement ist nie gewollt, sondern stets selbstverständliche Folge. Man ermesse, welcher weite Weg von den ersten Versuchen der Mannheimer

zur Ausbildung der Orchesterdynamik bis zu diesem „sempre pianissimo“ führt³⁷). Das Orchester dieser Arie konnte allerdings nur schreiben, wer die Klanggeheimnisse des Streichorchesters so konkurrenzlos beherrschte wie gerade Mozart.

Nr. 14. Arie

Während in der ersten Arie der Königin noch Teile der ursprünglichen Textfassung nachzuweisen sind, ist die zweite Arie ersichtlich vollkommen aus dem neuen Plan entstanden. Hier sind alle sympathischen Züge ausgemerzt; die wilde Dämonie der Hölle wird aufgetan. Allerdings bleibt die Königin auch in dem höchsten Rasen ein schönes Weib mit einer dem edlen und echten Pathos entlehnten, trefflich gespielten Geste. Die Kunstmittel der italienischen Arie sind derartig gehäuft und gedrängt, daß die Karikatur sofort ins Auge sticht. Der Ausdruck der Königin der Nacht ist an sich ebenso wahr wie der aller übrigen Gestalten. In den Koloraturen äußert sich die Hohlheit der ohnmächtigen Wut einer seelenlosen Megäre, die auch im höchsten Affekt ihren Schminktopf und ihre Puderquaste nicht vergißt. Ich glaube, daß nur ein Komponist ganz verstehen kann, welchen Sinn diese Arie für Mozart persönlich hatte. Der Typus der schönen, mächtigen, zugleich aber eitlen, boshaften, leeren Frau mit Komödiantengeste ist die Opernprimadonna. Wenn man ermißt, wie sehr die Komponisten, insbesondere in der Blütezeit der italienischen Oper, von den Launen der Primadonnen (und der der Kastraten) geknechtet waren, wie andererseits das Theater, das tägliche Agieren von Leidenschaften, den Charakter verdirbt, so daß fast alle Frauen, die die Bühne betreten, dem Dämon ihr besseres Selbst

opfern müssen, um als seelenlose bunte Fabelwesen von Neid und Haß gegen den Triumph der Seele erfüllt zu werden, so erkennt man das Modell. Mozart hatte Humor genug, sich und seine Kollegen zu rächen und die Primadonnen aller Zeiten zu blamieren.

Den Einzelheiten, durch welche diese Wirkung zustande kommt, nachzugehen, ist sehr amüsant. Daß das dramatische Tremolo hier schon als Ausdruck des falschen Pathos verwendet wird, hätte den späteren Komponisten zu denken geben müssen.

Die Fezen aus der pathetischen Requisitenkammer fliegen in scheinbar ungeordnetem Chaos umher. Anstelle der Leidenschaft tritt kurzatmige Aufgeregtheit. Mozart hat hier also, indem er die niedergehende italienische Oper karikierte, zugleich eine ahnungsvolle Parodie des Stiles seiner Nachfolger gegeben. Jeweilig nach vier Takten erscheint ein anderes Bild im Orchester; nur die Meisterschaft Mozarts vermochte diesem Stil trotzdem innere Einheit, eben die der Überlegenheit des Humors zu geben. Man betrachte die nervösen Sechzehntelfiguren vom 4. Takt an, die leere Achtelbewegung vom 7. (und vergleiche hierzu Takt 68 ff. in der ersten Arie der Königin), ferner die unwahre Pose bei den Worten „Fühlt nicht durch dich Sarastro Todeschmerzen“, endlich die köstliche heroische Scheingeste von Takt 21 und die schon erwähnte Puderquaste der Koloraturen. Im folgenden sei darauf hingewiesen, wie mit den Worten „zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur“ die Arie tonal ins „Rutschen“ kommt (Takt 59 bis 61 und 65—67). Die Entgleisung ist aber nur scheinbar und führt mit Sicherheit zur Haupttonart zurück, so daß wir also nur die Illusion der verlorenen

Tonalität haben. Auch die zweite Hälfte des Wutausbruches endet wieder in der Puderquaste; der Schluß ist dann ein großes Rezitativ mit gewaltigen Stimmrevolutionen und furiösen Schlägen im Orchester. Über die Wut und den Haß geht hier aller weibliche Reiz verloren und das entlarvte Scheusal bleibt übrig. Mozart hatte bereits einmal ein rasendes Weib komponiert, Elektra im Idomeneo. Was aber dem jungen Mozart, der die Primadonna noch nicht durchschaut hatte, noch blutiger Ernst war (es sei an seine unheilvolle Leidenschaft für Aloisia Weber erinnert), erscheint hier in der ironischen Überlegenheit des reifen Mannes. Diese Arie ist zugleich ein künstlerisches Bekenntnis Mozarts, die endgültige Emanzipation von den Italienismen.

Zum Studium der Möglichkeiten der Stimme sei dem angehenden Komponisten diese Arie ganz besonders empfohlen. Sie ist mit raffinierter Ausnützung aller technischen Möglichkeiten geschrieben und durchaus nicht so schwer zu singen, als sie aussieht, insbesondere weil trotz alles rasenden Furiosos jeder unbequeme und unsangliche Schritt vermieden ist. Die Sanglichkeit beruht, abgesehen von der Vokalisierung, hauptsächlich auf der geschickten Ausnützung von Obertonreihen. Das Geheimnis einer guten Stimmbehandlung in dem modernen komplizierten Orchester basiert auf dem sicheren Erkennen der einfachsten harmonischen Grundfortschreitungen, die in jeder noch so raffinierten Modulation verborgen sind.

Das kleine Nachspiel, mit dem die Königin unter Donner und Blitz versinkt, zeigt mit der chromatischen Skala im Tremolo bereits vollkommen die Technik des romantischen Orchesters.

Nr. 15. Arie

Im bewußten Gegensatz zu der Arie der Königin der Nacht steht das echte Gefühl Sarastro; der großen italienischen Arie ist das deutsche Lied gegenübergestellt. Hier ist auch die breite melodische Linienführung wieder erfasst, in der sich jeder Gedanke über mindestens eine volle Periode von acht Takten ausspinnt. Der punktierte Rhythmus der Priestermusik erscheint hier nicht, wohl weil sich Sarastro hier ganz als Mensch gibt. Man vergleiche aber, um die Verwandtschaft mit der übrigen Priestermusik trotzdem nachzuweisen, Takt 18 und 22 und die eingeflochtene Zweiunddreißigstelfigur innerhalb des ruhigen Flusses der Kantilene mit den Sechzehnteln aus dem Adagio der Ouvertüre, sowie die Schlusstakte mit denen des Priesterchores Nr. 18. Die Arie ist sehr schön instrumentiert; der abgeklärte Klang des Orchesters mischt sich zauberhaft mit dem der tiefen Ruhe der Baßkantilene. Besonders die herrliche, polyphone Stelle „Dann wandelt er an Freundes Hand vergnügt und froh ins bessere Land“ ist von starker Bildhaftigkeit und weitet durch mannigfaltige Assoziationen die Phantasie. Eine Welt von Frieden und reifer Ethik tut sich auf.

Nr. 16. Terzett

Dieser Gesang der drei Knaben nimmt insofern eine besondere Stellung ein, als die beiden einleitenden Terzette der Finales durch die punktierten Rhythmen innerlich miteinander verwandt sind, während hier ein illustratives Motiv im Orchester den durchaus anders gearteten Charakter bestimmt. Auf Schikaneders Bühnen scheinen die Knaben in einer Flugmaschine erschienen und aufgefahren zu sein. Das Orchester erweckt denn auch die

bildhafte Vorstellung von kleinen bunten Flügeln. In dieses tonmalende Orchester eingebaut ist ein schlichter Volksliedtypus bei ganz besonders raffinierter Ausnutzung der klanglichen Möglichkeiten des Frauentertzes, dem gerade die Tonart A-Dur durch günstige Lagen einen besonders leichten Charakter gibt. Auch die Zwei- und dreißigstelfiguren der Violinen finden in dieser Tonart besonders reiche Klangmöglichkeiten, da A-Dur zugleich eine der besten Streichertonarten ist. Das Klangproblem tritt in dem kleinen Terzett ganz besonders in den Vordergrund gegenüber der anspruchslosen Erfindung; es entsteht ein raffiniert erdachter Kontrast zu dem Vorhergehenden, eine prächtige Zäsur zwischen der Welt der Königin und der Taminos, während sich zugleich durch die Klarheit der Klänge die Stimmung der Sarastroarie weich vermittelnd abbaut.

Nr. 17. Urie

In Mozarts letzten Lebensjahren erscheint eine bedeutsame Verinnerlichung des Gefühles. Die Musik seiner Jugendzeit ist ein schönes Spiel, das sich über die Ausdrucksbedeutung italienischer Vorbilder nur selten erhebt. Mozart könnte in der Entwicklungslinie des reinen Instrumentalausdruckes, in der Beethoven unmittelbar an Haydn anknüpft, ausgeschaltet sein; aber er ist der größte Musikdramatiker aller Zeiten und eben sein dramatisches Blut führt ihn wiederum früh zum Erfassen tiefer Menschlichkeit. Immerhin sind aber seine frühen Frauengestalten noch unkompliziertes Rokoko. Constanze ist noch ganz aus dem Geiste der italienischen Oper geschaffen; die Gräfin in Figaros Hochzeit ist zwar bereits aus reichstem Erleben gesehen, Susanne überrascht in der Gartenszene durch die Intensität ver-

innerlicher Weiblichkeit. Aber das Überwiegen der Form über den Inhalt bleibt bestehen. Die französische Revolution entdeckt die Seele, deren Überquellen dann im Verlauf die Form zunächst sprengt; Don Giovanni steht dem Geiste der neuen Zeit sehr nahe, Donna Anna findet in ihrer Klage um den Vater Töne, die vormals nie vernommen wurden. Die beiden Schwestern in *Così fan tutte* sind noch einmal reine Typen des galanten Zeitalters. Voll vermenschlicht erscheint das Weib endlich in Pamina.

Gerade diese Arie bedeutet den großen Wendepunkt, aus dem heraus sich dann die deutsche Frauengestalt der romantischen Musik, Agathe, Elisabeth und Isolde, entwickelt. Hier ist jeder Ton, jede Wendung Offenbarung der von jeder Konvention gelösten Wahrhaftigkeit des Liebeslebens. Mozart gelang hier das, was Goethe ungefähr in der gleichen Zeit mit Klärchen im *Egmont* als Dichter vollendete und schon im *Gretchen des Urfauft* gegeben hatte.

Das Orchester ist fast durchweg nur begleitend; das Schwergewicht ist auf die melodische Entfaltung der Singstimme gelegt. Nur an einigen Stellen tritt es bedeutsamer hervor, besonders am Schluß, wo Takt 33 ff. eine Stelle steht, die auffallend an Schuberts „*Wegweiser*“ aus der Winterreise erinnert und hier auch einen ganz ähnlichen Sinn hat („So wird Ruh' im Tode sein“). Man beachte auch das wundervolle Nachspiel. Der völlig verzweifelnden Frau versagen die Knie; wir wissen, daß sie hinter der Schwelle zusammenbrechen wird.

Nr. 18. Chor der Priester

Mit gewaltigen Klängen führt die Handlung in den Kampf zwischen Nacht und Licht zurück. Noch ist es

Nacht; aber bald wird die Sonne aufgehen. Mit den einfachsten Mitteln sind hier große Klangwirkungen erreicht; freilich ist ein starker Männerchor vorausgesetzt. Die chorische Wirkung ist durch die prachtvolle Instrumentation, die selbst wie ein großer Chor klingt, getragen. Besonders bedeutsam ist die Dynamik. Immer wieder bricht das Licht im plötzlichen Forte aus dem Dunkel des Piano hervor; der dynamische Kontrast ist so auszuführen, wie Beethoven gelegentlich später auch notierte (so in einem Terzett im 1. Akte der ersten Fassung des Fidelio, das später aus der Oper ausgemerzt wurde, wo ausdrücklich bemerkt ist, daß alle Piani äußerst leise und alle Forti sehr stark auszuführen seien), so daß geheimnisvollem Rauschen die gewaltige Entladung der Massenwirkung jäh gegenübersteht. Die sorgfältige Betonung der Kontraste, die allerdings ein sehr feines chorisches Studium voraussetzt, bringt dieses Stück zu einer unerhörten Wirkung. Der Achtel am Schluß sei hier im Zusammenhang mit den Sechzehnteln am Schluß von Sarastros Arie nochmals gedacht. Ein tiefes Mystereium umschließt diese geheimnisvolle Figur.

Nr. 19. Terzett

Das folgende Terzett „Andante moderato alla breve“ bezeichnet, scheint schon früh im Tempo mißverstanden worden zu sein. Nissen erzählt³⁸⁾, daß Mozart bei den Aufführungen, die er selbst dirigiert habe, dieses Stück fast doppelt so schnell genommen habe, als es sonst gehört werde; tatsächlich wird es in lahmen Vierteln geschlagen, langweilig und ausdruckslos, während bei einer lebhaften Bewegung die Angst und Unruhe Paminas voll zum Ausdruck kommt. Die Bewegung ist M. M. $\frac{1}{2}$ = 72. Heute würden wir nicht „Andante moderato alla breve“,

sondern etwa „Leidenschaftlich bewegt, aber nicht zu schnell“, vorgeschrieben haben.

Von Takt 33 tritt Sarastro bedeutungsvoll hervor. Wiederholt mahnt er die Liebenden, sich zu trennen; ein verzweiflungsvolles Flehen der beiden antwortet ihm. Das Melos des Antwortmotivs ist wieder das Liebesmotiv aus Tamino's Arie, das hier schon öfters erwähnt wurde. Im weiteren Verlauf beachte man die feine polyphone, gelegentlich kanonische Stimmführung. Von erschütternder Wirkung sind die Takte 58 ff. Wir fühlen die Krisis des Dramas herannahen und zugleich, daß sich die Herzen der Liebenden hier unlöslich verbinden. Die Töne, die Tamino und Pamina für einander finden, werden mit jeder Begegnung inniger und ergreifender. Dieses Terzett ist eines der schönsten und originellsten der Partitur.

Nr. 20. Arie

Es folgt ein prächtiges volkstümliches Hanswurstlied.

Reizend und mit feinstem Klangsinne ist das Glockenspiel, ein Vorfahre der modernen Celesta, behandelt. Mozart scheint dieses kleine Klavier ganz besonders geliebt zu haben; gelegentlich trieb ihn die Laune, es bei den Aufführungen selbst zu spielen. Dabei pflegte er zu improvisieren und Schikaneder in Verwirrung zu bringen³⁹). Die Improvisation liegt hier nahe, um so mehr, als die Behandlung des Glockenspieles bei der zweiten und dritten Strophe des Liedes figurierte Variationen aufweist, die leicht ausgebaut werden können. Solches Improvisieren war damals noch eine jedem guten Musiker geläufige Kunst.

Die Form zeigt eine uralte Erinnerung, die ganz unberührt von der Entwicklung der Kunstmusik im

Volkstümlichen erhalten blieb. Das Andante im geraden Takt mit dem folgenden Allegro mit ungerader Unterteilung (hier statt des ungeraden Taktes) ist der Stollen mit dem Abgesang, der getretene Tanz mit dem gesprungenen Nachanz, dem Proporz. Mit der Rückeroberung des Volksliedes öffnen sich die Pforten der Romantik. Der Abt Vogler sammelte damals bereits Nationalmelodien. Er wurde dann Webers Lehrer. Auch Beethoven begann bereits seine Themen auf der Straße aufzulesen. Papagenos Arie ist ein handfester Gassenhauer, wie unwillkürlich aus einer kultivierten Musikalität heraus verfeinert. Alle Musik hatte von jeher, wo sie aufblühte, sich am Volkslied genährt. Dies beleuchtet die ehemalige Bedeutung des Chorals als Cantus firmus und die Entstehung der Tanztypen neben vielem anderen. So brachte die Romantik einen alten guten Instinkt zum Bewußtsein, um der Ästhetik endgültig eine lange, vom grauen Theoretiker verpönte Weisheit zu eigen zu machen.

Nr. 21. Finale

Auch das Tempo des einleitenden Terzetts der drei Knaben in Es-Dur ist mit „Andante alla breve“ bezeichnet; ich schlage aber hier, wie beim Einleitungsterzett des ersten Finales, vor, trotzdem lebhaftes Viertel (M. M. $\text{♩} = 112$)⁴⁰) zu schlagen, da so die punktierten Rhythmen schärfer herauskommen. Daß das Tempo nicht schleppend sein darf, beweist seine Fortführung in der leidenschaftlich erregten Auftrittszene der Pamina. In dem Terzett, das in wunderbarer Frische den Hauch der Morgenstimmung gibt, sei besonders auf die starke Ausdrucksbedeutung der einfachsten tonalen Verhältnisse hingewiesen. Takt 15 (bei den Worten „bald soll der Über-

glaube schwinden“) bringt mit der Wendung zur Dominante die Illusion hervor, als zerrisse plötzlich der Morgennebel. Die Rückkehr von der Dominante zur Tonika bei der folgenden Stelle, also die Senkung aus der Steigerungssphäre, wird ausgenützt, um den Worten „O holde Ruhe, steig hernieder!“ den überzeugenden Ausdruck zu geben. So werden die einfachsten formalen Proportionen, wie sie in Tausenden von ähnlichen Liedern bereits angewandt worden sind, im besonderen Zusammenhang und in der Hand des Meisters zu einer noch nie geahnten Bedeutung erhoben. Das Terzett ist wieder beherrscht von den punktierten Rhythmen der Priestermusik, die, wie schon erwähnt, auch für die mit Sarastro eng verbundenen Knaben charakteristisch sind.

Wie sehr sich der musikalische Horizont im Verlauf der Oper geweitet hat, beweist die folgende Szene. Sind in der ersten Hälfte des Werkes entlegene Harmonien mit der größten Sparsamkeit verwendet, so werden sie hier, aber auch nur als Ausdruck der höchsten Erhitzung der Leidenschaft, vorherrschend. Zahlreiche chromatische Schritte, ja sogar seltsam fremdartige Wendungen, den Wahnsinn Paminas ausdrückend (Takt 56 und 57, wo die Tonalität wunderbarlich schwankt), beherrschen den Stil. Ganz anders geartet als wie die Individualisierung der drei Damen ist die der drei Knaben. Wenn auch hier der zweite und dritte gelegentlich solistisch hervortreten, so ist doch der erste führend; die beiden anderen sind dann meist in Terzengängen und ähnlichen Fortschreitungen zusammengehalten. Dies erleichtert die Besetzung. Es wäre nur an ganz großen Bühnen möglich, beide Terzette durchweg mit vollwertigen Sängerinnen zu besetzen. Deshalb wird beim Knabenterzett nur die solistische Führerin, ein sehr leichter hoher Sopran, gefordert,

während für die beiden anderen zur Not im Ensemble erfahrene Chorsängerinnen ausreichen, die aus ihrer besonderen Eignung durch die hübschen schlanken Beine ausgesucht werden können. Der zweite Knabe ist stets, mit einer einzigen Ausnahme (Takt 52 und 53), entweder mit dem ersten oder dritten zusammengehalten, während der dritte selbständiger hervortritt. Da die reine Intonation der Terzette und das fließende Tempo der Szene aber immerhin gut geschulte Stimmen voraussetzt, so ist eine mustergültige Besetzung der drei Knaben trotzdem nicht leicht⁴¹). Um der Lebhaftigkeit des dramatischen Tempos hier gerecht zu werden, bedarf außerdem das Spiel der Knaben feiner Differenzierung durch den Regisseur. Einerseits müssen die Geseten stilisiert zu Gruppen vereinigt werden, andererseits muß doch jeder einzelne seine Aktivität besitzen. An derartigen Problemen ist die Zauberflöte so reich, daß hier nicht nur ein Ausgangspunkt für die Operndramaturgie, sondern auch für die Opernregie als Lehrdisziplin gefunden werden kann. Wer imstande ist, die Zauberflöte so zu inszenieren, daß allen Erfordernissen entsprochen ist, für den bietet die Bühne keine technischen Schwierigkeiten mehr.

Nicht leicht ist in dieser Szene auch das Spiel für Pamina. Wahnsinnszenen mit Selbstmordversuchen können leicht lächerlich werden, wenn sie nicht aus der Tiefe erfaßt werden. Das Erlebnis ergibt sich hier aber aus der starken Erregung der Musik, die als unmittelbare Fortführung der dramatischen Spannung des Terzetts Nr. 19 erscheint. Vermag Pamina ihre Verzweiflung glaubhaft zu gestalten, so erhält die Szene einen ungemein rührenden Ausdruck.

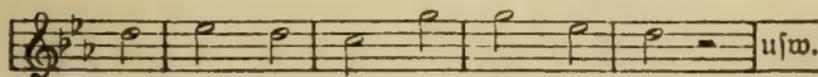
Das Allegro von Takt 94 an ist am besten in ganzen

Takten zu schlagen. So entsteht aus der völlig veränderten rhythmischen Grundlage (da überdies dem $\frac{4}{4}$ ein $\frac{3}{4}$ gegenübergestellt ist), der glaubhafte Ausdruck von Paminas Stimmungswechsel und Gesundung. Gegen den Schluß vereinigt sich Paminas Stimme mit der der drei Knaben, so daß nun eine unerhörte Fülle von Wohllaut zustande kommt. Charakteristisch ist in der Zauberflöte, trotz allem Reichtum des Orchesters, die Erfindung der Linie aus den Singstimmen. Diese Kunst ist der modernen Oper fast ganz verloren gegangen. Entwicklungen, wie die von Takt 159 an, müßten heute dem Opernkomponisten, der offene Augen hat, den richtigen Weg zeigen, wenn nicht unsere bedauerliche Hypertrophie der Orchestertechnik jeden Sinn für das Wesentliche erstickt hätte.

Während das erste Finale ohne jede Unterbrechung dahinfließt, gliedert sich das zweite in eine Reihe von einzelnen Bildern. Allerdings darf bei den Verwandlungen keine Pause gemacht werden; es ist aus der dekorativen Anordnung, dem Wechsel von kurzer und tiefer Bühne anzunehmen, daß zu Schikaneders Zeit die technische Möglichkeit zu den raschen Verwandlungen, wahrscheinlich aber nur durch Aufrollen und Herablassen von Prospekten, vorhanden war.

Das folgende Adagio, der figurierte Choral der zwei geharnischten Männer ist wiederum als *alla breve* bezeichnet. Die meisten Dirigenten zerdehnen das mit Takt 196 auftauchende Thema. Wenn das Tempo zu langsam wird, verlieren die Noten des Chorals den festen organischen Zusammenhang und damit die Eindringlichkeit. Ich schlage M.M. \downarrow = 84 vor. Um der Frage des richtigen Tempos hier nahe zu kommen, beschäftigt man sich eingehend mit Bachs fugierten Orgelchorälen.

Der Choral, der Gemeindegesang, hat ein stereotypes Tempo, breit und wuchtig dahinschreitende halbe Noten, das seinen Charakter verliert, so bald es zu stark modifiziert wird. Hier besteht der Choral nicht etwa aus Vierteln, sondern aus Halben, da die Viertel immer nur Tonrepetitionen sind, um den dramatischen Text der Chormelodie anzupassen. Der Choral heißt also:



Ach Gott, vom Him - mel sieh da - rein.

was sich auch aus der Unterstützung der Singstimme in halben Noten in den Holzbläsern und Posaunen ergibt. Daß es nicht möglich ist, das traditionelle sehr breite Tempo durchzuführen, beweisen die fortlaufenden Achtel bei der folgenden Gesangstelle des Tamino, die jeden Ausdruck verliert, wenn man hier aus den Achteln Viertel macht. Das an dieser Stelle erforderliche Tempo beweist, daß man den Choral fast in Halben schlagen kann. Vergewärtige man sich, was mit dieser Figurierung ausgedrückt werden soll: Nicht die feierliche Erhabenheit der Todesstimmung allein herrscht vor, sondern zugleich die unheimliche Bewegung der Elemente des Feuers und des Wassers. Überdies ist die dramatische Spannung auf das höchste gestiegen, so daß dadurch schon die dämonische Unruhe der Bewegung bedingt ist⁴²). Das folgende Allegretto (Takt 249 ff.) ist gleichfalls *alla breve*, so daß sich hier eine noch lebhaftere Bewegung ergibt. Das Drama spitzt sich auf die Peripetie zu; die Krisis wird mit dem Augenblick überschritten, wo mit dem Eintritt des Andante ($\frac{3}{4}$) Pamina zu singen beginnt (Takt 277). Bis hierher streben alle Linien aufwärts, während nun in dem wundervollen

Entspannungssymbol der Töne zu den Worten „Tamina mein! O welch ein Glück“ die endgültige Lösung im Prinzip bereits vollzogen ist und zwar durch die Erfüllung des tiefen Sinnes der Prüfungen, die Wahrung der Treue der Liebenden durch alle Fährnisse. In Pamina ist jeder Zweifel geschwunden. Alles in ihr ist Hingabe. Jede ihrer Gesangsphrasen schmiegt sich an den Geliebten an (vgl. Takt 302 ff.). Mit kleinen Sechzehntel-läufen ahmt die Stimme die Zauberflöte nach, die nun als Retterin in der Not erscheint. Nach einer vorübergehenden kurzen Verdüsterung des Horizontes (Takt 314 bis 324), wiederum einer der wenigen Stellen von Illustrationsmusik in der Zauberflötenpartitur, nach dem schönen und verklärten Quartett, in dem übrigens an die zwei geharnischten Männer große stimmliche Anforderungen gestellt werden und (Takt 348 und 350) wieder zwei isolierte und ganz besonders bedeutungsvolle verminderte Septakkorde stehen („des Todes düstre Nacht“), beginnt die Durchschreitung des Feuers und des Wassers, wobei es am auffallendsten ist, daß gerade hier auf jede Illustrationsmusik verzichtet ist und die abgeklärte Ruhe, die innere Sicherheit der Liebenden allein Ausdruck findet. Die hier gefundene Lösung ist zugleich von höchster technischer Meisterschaft. Man würde die Flöte im Hintergrund der Bühne nicht hören, wenn das Orchester dominierte. Die Akkorde der Trompeten, Hörner und Posaunen in pianissimo sowie die geheimnisvollen Schläge der Pauken geben einen genialen Ausweg; bei jeder anderen Fassung wäre es notwendig geworden, die Flöte mindestens von einer Trompete blasen zu lassen, ähnlich wie dies bei dem Englisch Horn in der fröhlichen Weise des Hirten im Tristan Tradition geworden ist. Vertieft wird noch die

nun eingetretene Ruhe, da der sichere Besitz der Liebe die Elemente bändigt, durch das schöne Duett von Pamina und Tamino. Mit der vollzogenen Durchschreitung weichen die Felsen zurück und ein gewaltiges C-Dur der schmetternden Fanfaren, die starke, entspannende Ergänzung des c-Moll des figurierten Chorales, gießt blendenden Glanz über die Erwählten. Wieder verlegt hier die Primitivität des Chorsatzes. Wären die technischen Voraussetzungen vorhanden gewesen, so hätte hier ein polyphones Gegenstück zum figurierten Choral entstehen können. Mozart ging aber über seine Mittel nie hinaus; Beethoven hätte hier bewußt einen Chorsatz geschrieben, den erst die Bühne der Zukunft hätte ausführen können.

Der Lösung der heroischen Handlung wird nun die der Buffohandlung in parodistischer Symmetrie gegenübergestellt. Auch Papageno will sich aus unglücklicher Liebe das Leben nehmen, auch ihm hilft, wie den Liebenden in der Felsenhöhle die Zauberflöte, das Geschenk der Königin der Nacht. Die Szene des Papageno zeigt in der prächtigen sinfonischen Durchbildung des Orchesters, der feinen deklamatorischen Behandlung, der endgültigen Emanzipierung von der Arie die volle Höhe von Mozarts selbständigem Stil. Anklänge an die Form des Rondos sind in der vierfachen Wiederkehr der Takte 417 ff. deutlich wahrnehmbar. Wunderlich kläglich und verzagt wirkt inmitten des G-Dur das g-Moll. Auch hier stehen wir wieder vor der großen Sphinx der musikalischen Ästhetik, der Ausdrucksbedeutung der Tonarten. Die Gegenüberstellung von G-Dur und g-Moll gerade im Zusammenhang mit Papageno war schon im Quintett Nr. 12 gegeben. Eine merkwürdige Stelle ist Takt 505 ff., wo Papagenos Lockrufen die Stille des

Urwaldes antwortet. Die schlichte Umdeutung des D-Dur zum Dominantseptakkord von G-Dur wirkt hier unheimlich und atemraubend. Wieder ist die ganze Wirkung durch die einfachen Spannungsverhältnisse der Dominanten erzielt. Es ist schwer mit Worten auszudrücken, wodurch hier die ungemein starke Bildhaftigkeit zustande kommt. Wer dies nicht fühlt, dem ist nicht zu helfen. Die tiefsten Geheimnisse der Kunst bestehen durchweg aus solchen Imponderabilien.

Nach dem kurzen Auftritt der Knaben und der kleinen, von dem vorhergehenden ganz abweichenden Episode des Glockenspiels folgt das in seiner animalischen Ursprünglichkeit einzigartige Duett zwischen den beiden Vogelmenschen; hier ist der Buffostil zur tiefen Naturerkenntnis gesteigert. Die Annäherung zwischen den beiden vermochte nur ein fein beobachtender Kenner der Tierwelt zu schreiben. Wir sind Zeugnisse von Mozarts Tierliebhaberei nicht bekannt; fast alle Musiker sind aber leidenschaftliche Tierfreunde. Die ganze Bühne ist erfüllt von einem riesigen Gebälge, bei dem wir, ähnlich wie am Schluß des 1. Aktes der Walküre, nach Hans von Bülow's Ausspruch, froh sind, daß der Vorhang noch gerade zur rechten Zeit fällt. Ein besonders starkes Zeugnis für Mozarts Bildhaftigkeit legen die Takte 660 ff. ab, wo sich Papageno und Papagena von ihren künftigen Kindern erzählen; nach dem kleinen, zärtlichen Ritardando (von Takt 670 an möchte ich ein allmähliches Beschleunigen zum *a tempo* im Takt 675 vorschlagen; so wächst diese kleine Episode zu einem Kinderreigen empor) sieht man die Kleinen geradezu aus den Eiern herauskriechen, eines nach dem anderen, so daß schließlich die ganze Bühne erfüllt ist.

Das folgende Bild bringt den letzten Versuch der Nacht, die Herrschaft des Lichtes zu stürzen. Unheimlich wirken die Unisonogänge der Streicher. Das sehr sparsam verwendete Tremolo⁴³) erregt die Wut, die sich schließlich zu der Anbetung der Königin (Takt 795) steigert. Hier wachsen bereits die Schatten der Eglantine und Ortrud empor. Wieder bricht, wie am Schluß des Quintetts Nr. 12, unter einem Donner Schlag die Macht der finsternen Gestalten in einem großen verminderten Septakkord zusammen. Der verminderte Septakkord hat also leitmotivische Bedeutung. Wieder folgt eine Verwandlung bei offener Szene; nun weitet sich der Sonnentempel in seiner ganzen Größe in einem für die damaligen Verhältnisse außerordentlich kühnen Orchesterzwischenpiel, das, wie denn überhaupt ganz besonders das letzte Finale der Zauberflöte, mit Riesenschritten in die Ausdruckssphäre der romantischen Oper führt. Nach dem kurzen, aber sehr bedeutungsvollen Rezitativ des Sarastro setzt der Chor ein, zuerst im Andante, wobei jetzt einige Versuche gemacht werden, die Polyphonie etwas reicher zu gestalten; glänzende Figuren der Geigen erscheinen (Takt 839 ff.), die dann in der Opernliteratur typisch werden und ihre höchste Ausbildung in der Apotheose des Pilgerchores erhalten. Dann weitet sich das Es-Dur, mit dem das Werk begonnen hat, die Tonart der Bruderschaft, wie wir aus der Szene des Sprechers wissen, zu einem jubelnden Allegro. Die Takte 876 ff. sind für die Chorsoprane sogar durchaus nicht leicht zu singen; die Schwierigkeiten, die Mozart in seine Partitur einstreut, sind aber in seiner Weisheit so außerordentlich sparsam angewendet, daß sie durch sorgfältiges Studium auch mit primitiven Mitteln besiegt werden können⁴⁴).

Analysen von Kunstwerken und ästhetische Meditationen wachsen nur dann über die leere Spekulation hinaus, wenn fruchtbare Leitsätze für neues künstlerisches Schaffen aus ihnen entspringen. Diese selbst sollen nie zur Regel werden, da die Kunst unter dem Zwang ersticht; wohl lassen sich aber Grundgesetze über das Wesen eines Stiles, d. h. immerwährende Wahrheiten aufdecken, da die Phantasie, so mannigfaltig sie verkleidet erscheint, einer unveränderlichen Gesetzmäßigkeit unterworfen ist. Die Zauberflöte ist das reifste Werk des größten Musikdramatikers. Unsere moderne Musikdramatik ist ebenso in einem Dickicht verloren wie die Musik selbst; wir bedürfen deshalb eines Ausblicks zum Himmel, um unseren Weg nach den Sternbildern zu orientieren.

Die moderne Musikdramatik krankt vor allem an schlechten Opernbüchern; die vielen guten Libretti vergangener Zeiten beweisen, daß uns die wertvolle eigentliche Operndichtkunst verloren gegangen ist. In erster Linie will dies als eine Folge von Richard Wagners Werk erscheinen. Der Meister war ein Genie, aber zu eigenwillig und einsam, um die letzte und höchste, die prinzipielle Lösung zu finden. Seine unmittelbare Gefolgschaft hat sich als steril erwiesen. Viele flüchteten daher vor ihm zur Literatur, um dort Banausentum, engen Kunsthorizont, ungenügenden Kontakt mit dem Wesen der Musik und der Entwicklung der modernen insbesondere, also die denkbar unglücklichste Mitarbeiterschaft zu finden. Eine andere Gruppe wandte sich der nackten Theatralik zu, die in Kino und Operette ihre stilbildenden Prinzipien gefunden hatte. Die moderne Oper mußte aber durch die Schule der „Tosca“ und des „Tieflandes“ hindurch, um Wagners Erlösungsdrama zu überwinden.

Doch nur die destruktive Wirkung, die unmittelbare Wirkung jeder Revolution, kam so zustande. Das Heil liegt auf dem Wege, den Wagner verließ, in der Entwicklung aus dem deutschen Singspiel, zugleich aber in seiner größten und fruchtbarsten Erbschaft, der Ausbildung des Dichterkomponisten.

Als ich im Jahre 1910 meinen ersten Versuch mit „Oberst Chabert“ machte, stand ich auf dieser Linie noch einsam; heute haben schon zahlreiche Musiker die Inspiration und die Technik zum eigenen Opernbuch gefunden. Alle tatsächlich musikdramatisch begabten Komponisten können Opernbücher schreiben, wenn ihre Phantasie rechtzeitig in die Ausdrucksform des Wortes gelenkt und zugleich eine neue Technik der Operndramaturgie aufgebaut wird. Die alten Meister trieben auf diesem Gebiete systematische Studien, vor allem in der Kunst des Rezitativs⁴⁵). Salieri u. a. war als Lehrer der Musikdramatik berühmt und gesucht. Praktische Kenntnis der Bühne können die Komponisten nur erwerben, wenn sie ihre Werke hören und sehen. Die Meister der klassischen Zeit wurden schon in ihren Jünglingsjahren aufgeführt; heute altern die meisten Komponisten, ehe sie in die Lage kommen, sich in der Praxis nachzuprüfen. Der Musikdramatiker vermag zahlreiche technische Einzelheiten zu erlernen, wenn nur der Lehrer da ist, der sie ihm zeigt; das Letzte und Höchste erfährt er aber ausschließlich an seinen eigenen Mißerfolgen.

Mozarts Opern strotzen von lebendigem Theater; trotzdem sind sie nie theatralisch im schlechten Sinn. Wir haben im vorhergehenden versucht nachzuweisen, welche Fülle von Weisheit hier genial durchdachte praktische Erfahrungen gezeitigt haben. Unsere Komponisten

von heute verstehen vor allen Dingen nichts von Singstimmen; weiterhin ist ihnen der Maßstab für die Theaterzeit nicht geläufig. Fast alle modernen Opern franken am vergriffenen Tempo. Auf einen anderen Kardinalfehler haben wir bereits wiederholt hingewiesen; unsere Komponisten schreiben nicht Theatermusik, sondern absolute. Das Musikdrama ist ihnen nicht Form, sondern Rahmen. Die Opernmusik steht außerhalb der allgemeinen musikalischen Entwicklung und geht ihren eigenen Weg. Hier vergriff sich zuerst Beethoven mit seinem Fidelio; dieser Umstand brachte die Oper bei der Aufführung von 1806 zu Fall. Beethoven schrieb zu schwer für das Theater. Alle unsere modernen Opern sind zu schwer. Nur mit endlosen Proben, die den Sänger oft an die Grenzen des Wahnsinns führen, läßt sich die Realisierung finden. Jede Wiederholung des Werkes bedarf zahlreicher neuer Proben. Dies ist aber mit dem Repertoire unvereinbar. Wir müssen leichter und einfacher schreiben. Dies werden wir aber erst dann wieder können, wenn wir uns wie Mozart von der Illustrationsmusik fernhalten, wenn wir den typisch-menschlichen Inhalt in ein Melos zu gießen die Wege finden. Wir sollen deshalb die Errungenschaft der Romantiker nicht verachten.

Das Publikum hat einen Widerwillen gegen die moderne Opernmusik nicht ausschließlich deshalb, weil sie neu ist, sondern vor allem, weil sie sich zu anspruchsvoll gibt. Sie wird als gefühlsarm verschrien, weil sie nicht den aus der Bühne geborenen Gefühlsausdruck gibt. Also, meine verehrten Herren Kollegen, schreiben Sie nur Opern, wenn Sie zum Musikdramatiker geboren sind! Es ist keine Schande, sondern fast eine Ehre, nur absoluter Musiker zu sein. Erlernen Sie die Technik

des Musikdramas, nicht des Dramas als solchen, schreiben Sie Ihre Bücher selbst und jagen Sie Literaten und gewerbsmäßige Librettisten aus dem Tempel! Lernen Sie einfach schreiben; spielen Sie nicht alle Trümpfe in der ersten Szene aus, disponieren Sie auf das Ganze, sparen Sie die Fülle der harmonischen, rhythmischen und instrumentalen Weisheit für die Augenblicke, wo die Bühne das Letzte von Ihnen verlangt! Emanzipieren Sie sich vom Riesenorchester und lernen Sie dafür instrumentieren! Studieren Sie die Natur der Singstimmen, lauschen Sie auf den Tonfall der Sprache im Alltagsleben, emanzipieren Sie sich dadurch von dem Überpathos der Diktion! Werden Sie selbst einfacher; sagen Sie sich los von der überhitzten modernen Großstadtatmosphäre. Halten Sie haus mit Ihrem Talent; wagen Sie sich nie an Stoffe heran, die über Ihre Kraft gehen! Lassen Sie allen drei Künsten im Musikdrama ihr Recht; verlangen Sie nicht zu viel von den Nerven Ihrer Hörer! Ist Ihre Musik inspiriert, so macht ihr ohnehin nichts die Vorherrschaft streitig. Vor allem lernen Sie aber praktisch schreiben, keine Papiermusik, keine Papierliteratur! Denken Sie an das Repertoire!

Viel können Sie lernen. Der Mythos im Opernbuch muß Ihnen einfallen, die Menschlichkeit der Gestalten aus der eigenen Menschlichkeit entspringen. Aber Sie können auch lernen Opern ungeschrieben zu lassen, die an einem sicheren Kompaß orientiert auf Nebenwege weisen und an den Leitsätzen, die Sie den Klassikern abringen, nicht stichhalten.

Natur, Praxis, Selbstkritik! Fangen Sie mit dem letzteren an, so werden Sie zum Lernen geführt! Aus der Praxis entspringt die Inspiration! Sie schütteln

ungläubig den Kopf; glauben Sie mir, man kann auch erfinden lernen! Unser Zeitalter ist zur Kunst nicht unbegabter als jedes andere; aber unsere Phantasie ist verbildet. Das Werk eines modernen Musikdramatikers ist das Dokument der kompliziertesten psychischen Hemmungen und eine Fundgrube für den Psychoanalytiker. Aber auch Natur und Gesundheit können Sie erwerben; dies ist die Aufgabe der eigenen Charaktererziehung.

Anmerkungen

- 1) Christian August Vulpius, geboren in Weimar 23. Januar 1762, gestorben daselbst 25. Juni 1827. Auch später ist der Text Schikaneders vielfach verfälscht worden. Das Original steht abgedruckt in der Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1870.
- 2) Nissen p. 472.
- 3) Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters von Dr. Egon v. Komorzynski, Berlin 1901.
- 4) p. 109 ff.
- 5) Briefe vom 26. September und 13. Oktober 1781 und an vielen anderen Stellen.
- 6) Teilweise abgedruckt in der Neuen Zeitschrift für Musik, XXII. Band, Nr. 32, 34, 37.
- 7) Vgl. Komorzynski p. 107 f.
- 8) Ein Manuskript der ersten Fassung existiert nicht.
- 9) Brief vom 12. Juli 1791: „— ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der Jagottist die so viel Lärm macht — aber gar nichts daran ist.“
- 10) Heinrich Vulthaupt, Dramaturgie der Oper, 2 Bände, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902, I, p. 242.
- 11) Komorzynski (p. 114) gibt an, der Plan sei vom ersten Finale an völlig geändert worden. Wie weit die Komposition in den Einzelheiten gediehen war, wissen wir nicht. Mozarts Briefe geben kaum Anhaltspunkte; ob die Aufführung von Wenzel Müllers „Kaspar der Jagottist und die Zauberzither“ (8. Juni 1791) überhaupt als Datum des Beginnes der Umarbeitung zu werten ist, scheint zweifelhaft.
- 12) Sigmund Freud, die Traumdeutung, vierte vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1914, p. 364 ff. und 389 ff. Vgl. auch Otto Rank, das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, Wien und Leipzig 1912, und die Literaturnach-

welse in Freuds Traumdeutung. Die Psychoanalytiker geben zahlreiches Material zum Problem der Ur-symbole.

- 13) Ernst Bert, Mozart auf dem Theater, Berlin 1918, p. 465, schlägt hier zur Verbesserung eine weitgehende Umgruppierung der Szenen vor, der vor allem aus musikalischen Gründen widersprochen sei. Im übrigen findet sich in diesem Buch mancher neue und anregende Gesichtspunkt.
- 14) Carl von Goerner, der Hanswurststreit in Wien und Joseph von Sonnenfels, Wien 1884, Doktordissertation.
- 15) „Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen mit dem Nachspiel Harlekins Heirat oder die Tugend auf der Schaubühne.“ Gesammelte Werke, Berlin 1843, IX, p. 63 ff., zuerst gedruckt Berlin 1761.
- 16) Hamburgische Dramaturgie, 18. Stück.
- 17) Otto Driesen, der Ursprung des Harlekin, ein kulturgeschichtliches Problem, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von F. Munter, XXV, Berlin 1904.
- 18) Karl Friedrich Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen, ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Liegnitz und Leipzig 1788, p. 32 und 33 ff.
- 19) Die Mozart-Literatur ist sehr umfangreich. Die beste Biographie ist die von Otto Jahn 1856—1859, 4 Bände, dritte und vierte Auflage von H. Deiters, 2 Bände, 1889—1891 bzw. 1905—1907. Die bedeutendste Arbeit über die Entwicklung von Mozarts Stil ist L. de Wyzewa und G. de St. Foix „Wolfgang Amadeus Mozart“, Paris 1911, 2 Bände. Wertvolles Material bringen Ludwig Nohls Bücher (Die Zauberflöte, 1861, Mozarts Leben, zweite Auflage 1876, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen 1880). Ein chronologisches thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts hat L. von Köchel (1862, Nachtrag 1889, zweite Auflage von Graf Waldersee 1906) herausgegeben. Eine vollständige Ausgabe der Briefe gab Ludwig Schieder-mair, „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, erste kritische Gesamtausgabe, München und Leipzig 1914, bisher 4 Bände.“

- 20) Einen in jeder Beziehung zuverlässigen Klavierauszug der Zauberflöte gibt es bisher nicht. Überall zeigt sich Willkür in der Behandlung der Rezitative, Ungenauigkeit besonders in bezug auf den Unterschied zwischen $\frac{3}{4}$ und *alla breve* sowie auf die Tempobezeichnungen, sowie eine durch nichts gerechtfertigte Verstümmelung des Schikanederschen Textes, insbesondere der sehr charakteristischen szenischen Bemerkungen. Wem ernsthaft an einer einwandfreien Fassung gelegen ist, der bediene sich des Auszuges von Dr. Wilhelm Kienzl in der Universal-Edition, korrigiere ihn aber auf Grund der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partitur textlich und musikalisch sehr genau durch. Er wird sich damit das Auge für die Fehlerquellen so gearteter Ungenauigkeiten schärfen.
- 21) Rudolf Hans Bartsch, vom sterbenden Kokos, Leipzig, Verlag von V. Staackmann 1919 (neueste Auflage).
- 22) Zu Mozarts Zeiten bestanden die feinen dynamischen Unterscheidungszeichen noch nicht. *Pianissimo* wurde als Überschrift über einzelne Musikstücke (vgl. *Monostatos Arie* Nr. 14) gesetzt, etwa in dem Sinne, wie wir auch heute noch ähnliche generelle Bezeichnungen finden. In der Zauberflöte stehen die dynamischen Bezeichnungen: *ff.*, *f.*, *sf.*, *sp.*, *fp.*, *mf.*, *msp.*, *sotto voce*, einmal *p dolce* (Nr. 8 Takt 196) und einmal *pp* (Nr. 7 Takt 29). Das *Rescendo* ist häufig verwendet, dagegen fehlt das *Diminuendo* noch vollkommen. Unterschiede der Dynamisierung innerhalb der verschiedenen Instrumente sind überall da bereits zu erkennen, wo ein *sforzato* oder ähnliches allein in den melodieführenden Stimmen gegeben ist, also von den übrigen Spielern nicht ausgeführt wird.
- 23) Auffallend sind die Zusammenhänge zwischen dieser Ouvertüre und den großen Orgelfugen Bachs, die bereits in großen Zwischenpielgruppen beginnen das zweite Thema der Sonatenform auszubilden; so könnte man also auch hier die nicht streng figurierten Teile als Zwischenpiel auffassen. Mozart hat diese Tradition, die übrigens auch bei anderen Meistern als wie bei Bach erscheint, jedenfalls auf indirektem Wege erhalten, da er Bachs Orgelfugen kaum gekannt hat.

- 24) Madame Josepha Hofer war die Schwester von Moysia und Constanze von Weber. Ihr Gatte war Violinist in Wien.
- 25) Die Wirkung beruht darauf, daß die Mollkadenz jederzeit eines Durabschlusses, die Durkadenz aber nur bei dem Spezialfall der Aufwärtsführung der dorischen Sexte, also bei einer an sich fremdartigen Behandlung einen Mollschuß zuläßt. So ist das Dur innerhalb der normalen Steigerungssphäre des Moll gelegen, das Moll dagegen gegenüber dem Dur weder in der Steigerungs- noch in der Senkungssphäre; die Mollterz wirkt gegenüber der Durterz als unbezogenes Nebeneinander und deshalb verwirrend und beunruhigend. Dieses Verhältnis wird hier durch den Querstand besonders unterstrichen. Man vergleiche zweites Finale Takt 56 f., wo die dorische Sexte einen ähnlichen fremdartigen Eindruck hervorruft.
- 26) Beethoven schrieb auch zwölf Variationen (F-Dur für Pianoforte und Violoncell oder Violine) über „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich“ op. 66. Er besaß für die Zauberflöte eine besondere Vorliebe.
- 27) Der Beginn des Finales ist mit gedämpften Trompeten und Pauken instrumentiert, ein für die damalige Zeit unerhört neuer Effekt, den Mozart trotz seiner Abneigung gegen den Abt Vogler von diesem gelernt zu haben scheint.
- 28) Vgl. die nach dem Original-Manuskript revidierte Partitur bei Breitkopf & Härtel. In zahlreichen Klavierauszügen steht irrtümlich $\frac{1}{4}$.
- 29) In Bachs Kantaten ist trotzdem vielfach der moderne deutsche Typus des Sprechgesanges bereits vorgeahnt. Auch die Matthäus-Passion, besonders die Partie des Jesus, gehört hierher.
- 30) Vgl. Hugo Riemann, Große Kompositionslehre, Berlin und Stuttgart 1902—1913, III, p. 208 ff., und Schuberts Müllerlieder Nr. 18 Takt 14—16, wo das Vorbild zu Wagners Schicksalsfrage zu erkennen ist.
- 31) Auch dieses alla breve steht in den meisten Klavierauszügen nicht.
- 32) Die Arie mit obligatem Soloinstrument findet sich zuerst bei Reinhard Keiser (1674—1739).

- 33) Das Tempo von Takt 227 ist mit „Andante moderato alla breve“ bezeichnet. In den Klavierauszügen ist es gleichfalls entstellt. Zu schlagen sind also lebhaftere Viertel, die jederzeit in Halbe überzugehen vermögen. Dieses dirigieretechnische Problem hat Richard Wagner in seiner Schrift über das Dirigieren (Sämtliche Schriften und Dichtung 8. Band) an der Hand des Meistersingervor-spieles dargelegt.
- 34) Ein interessantes Beispiel findet sich auch in Hermann Zillers Musik zu „Wie es euch gefällt“. In dem Auf-zug zu dem Hochzeitsfest am Schluß tritt eines der Instru-mente des Orchesters nach dem andern mit demselben Motiv ein. Die Musik war ursprünglich für die Münch-ner Kammerspiele geschrieben, deren Bühnenraum große Massenevolutionen nicht zuläßt; die Musik gibt hier die Illusion der herangehenden Menge in hervorragender Weise und täuscht über die geringe Zahl der Statisten auf der Bühne hinweg.
- 35) Hier setzen die Bassethörner zum erstenmal ein. Sie alter-nieren mit den in der Zauberflöte noch sparsam verwen-deten Klarinetten und sind die charakteristischen Instru-mente Sarastros.
- 36) „Ein schrecklicher Akkord in allen Instrumenten“ ist die szenische Bemerkung bei Schikaneder. Der verminderte Septakkord von der Apotheose des Schlusses (zweites Finale Takt 807 ff.) ist hier mit dem Hinweis „man hört den stärksten Akkord“ bezeichnet.
- 37) Schikaneders szenische Bemerkung zu der Arie des Mohren lautet: „Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.“
- 38) Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozarts Biographie, p. 123 f. (Anmerkung).
- 39) Brief Mozarts an seine Gattin vom 8. und 9. Oktober 1791: „— nun gieng ich auf das Theater bey der Arie des Papageno mit den Glocken Spiel, weil ich heute so einen Trieb fühlte es selbst zu spielen. — Da machte ich nun den Spaß, wo Schikaneder einmal eine Haltung hat, so machte ich ein arpeggio — der erschraf — schaute in die Scene und sah mich — nun hielt er, und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth seine Gedanken, und

- machte wieder einen accord — dan schlug er auf das Glockenspiel und sagte halts Maul — alles lachte dann — ich glaube, daß viele durch diesen Spaß das erstemahl erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt.“
- 40) Das Tempo ist also wie zu Beginn des ersten Finales eigentlich *largetto alla breve*; *andante alla breve* hieße M. M. $\text{♩} = 72/84$, was viel zu hastig wäre.
 - 41) Ernst Bert (Mozart auf dem Theater p. 466 f.) schlägt die Besetzung durch Knaben vor.
 - 42) Die Bedeutung dieser genialen Episode zu ermessen vergleiche man das *Fugato* im zweiten Satz von Beethovens *Eroica*, der ohne Mozarts Vorausschreiten kaum geschrieben worden wäre.
 - 43) Die Partitur weist neben dem dramatischen *Tremolo* auch das gebrochene auf; die Anwendung der einen oder anderen Art ist in jedem Falle fein erwogen.
 - 44) Der erste Akt der Partitur ist nach der Ausgabe von Breitkopf & Härtel 114 Seiten lang, der zweite 110. Wenn man die im letzteren vorkommenden *Repetitionszeichen* mit in Rechnung zieht, so ergibt sich für beide Akte fast genau dieselbe Länge. Sehr wohl erwogen sind im Gegensatz zu der vorausgehenden Tradition die Tonartsverhältnisse. Fast stets sind wirksame Verteilungen von Ober- und Unterdominantbeziehungen festzustellen. Durchbrochen ist die Ordnung nur im zweiten Akt durch die *Arie* der Königin Nr. 14 und die der *Pamina* Nr. 17, wo es einem fast scheinen will, als seien die Tonarten hier unter besonderer Berücksichtigung des Stimmumfangs gewählt worden.
 - 45) Ludwig van Beethovens Studien im Generalbaß, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre, herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried (1832), enthalten umfangreiche Versuche und theoretische Betrachtungen über das Wesen der Gesangskomposition und des Rezitatifs. Auch in Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ findet sich ein Kapitel über das Rezitativ. Das Erlernen der Behandlung der Singstimme gehörte ehemals zur Kompositionslehre.

Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen

von

Hermann W. von Waltershausen

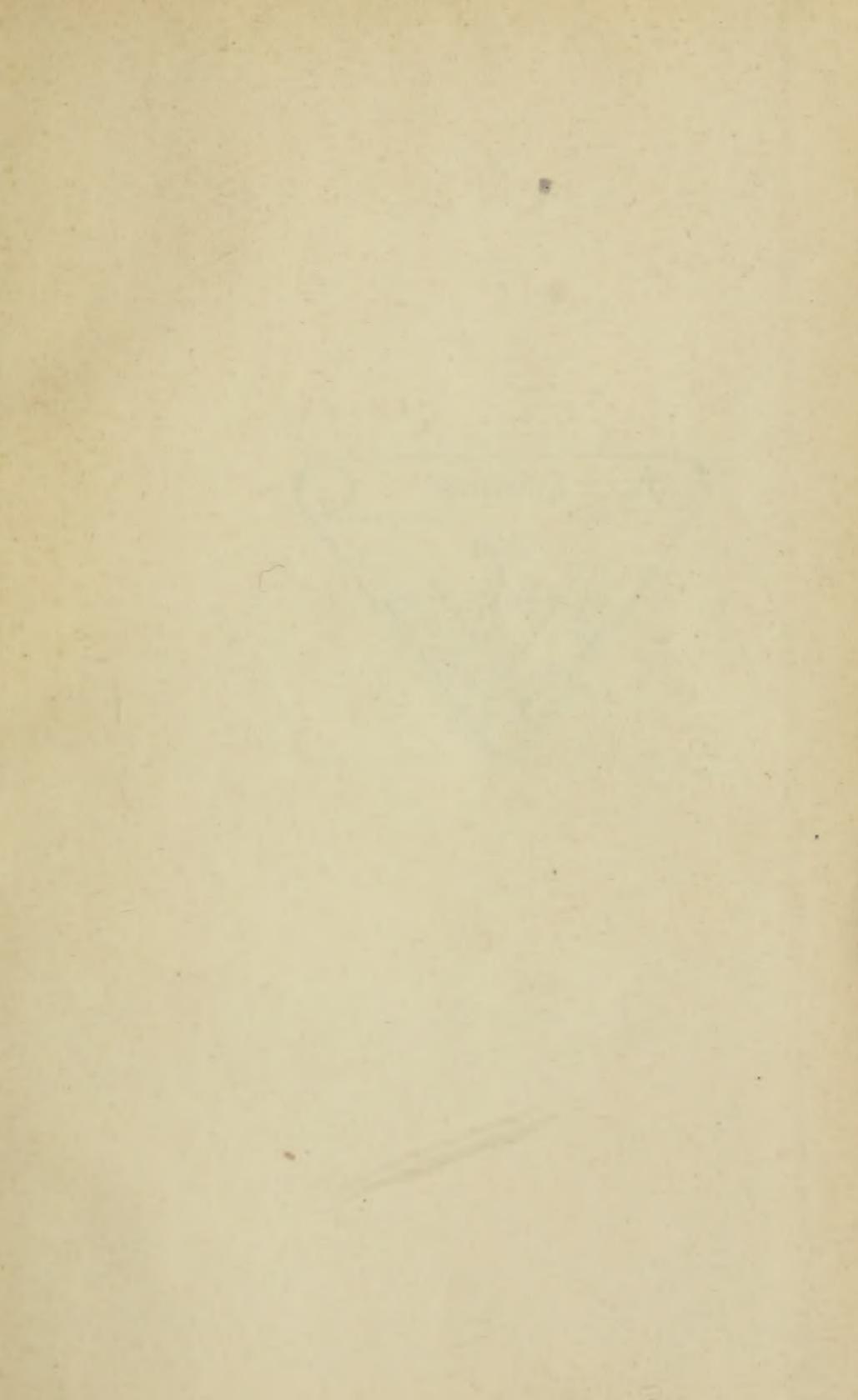
Bisher erschienen:

- Bd. 2. **Das Siegfried-Idyll**
oder die Rückkehr zur Natur
- Bd. 3. **Der Freischütz.** Ein Versuch über die
musikalische Romantik

In Vorbereitung sind:

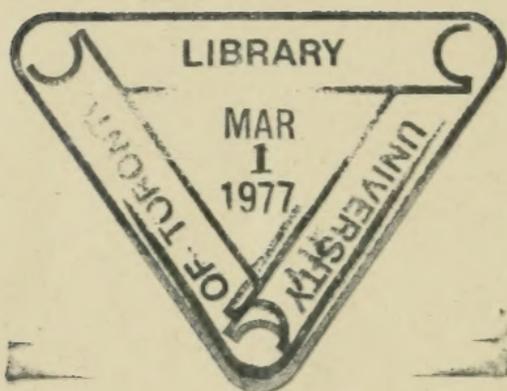
- Bd. 4. **Schuberts Müllerlieder
und Winterreise**
- Bd. 5. **Berlioz' Symphonie phantastique**
- Bd. 6. **Nicolais Lustige Weiber
und Verdis Falstaff**
- Bd. 7. **Fidelio**
- Bd. 8. **Die Matthäuspassion**
- Bd. 9. **Glucks Orpheus**
- Bd. 10. **„Papa“ Haydn**
- Bd. 11. **Figaros Hochzeit**
- Bd. 12. **Strauß' Ariadne**

Verlag Hugo Bruckmann, München



17422 (MR-)

16.80



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
100
M78W35

Waltershausen, Hermann
Wolfgang Karl Sartorius
Die Zauberflöte

Music

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 02 03 014 3